Stehlin

Chorallehre

nach den

Grundgesetzen des mittelalterlichen Tonsystems

zusammengestellt

und in der heutigen Musiksprache und Tonschrift erklärt

von

S. Stehlin.

Wien 1859.

Aus der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei.

In Commission von **Fr. Beck's** Universitäts-Buchhandlung in Wien.

Vorwort.

Es ist eine, beinahe von allen musikalischen Geschichtsschreibern anerkannte Thatsache, daß das europäisch abendländische Tonsystem mit der Einführung der sieben Buchstaben als Tonzeichen gleichzeitig seine Entstehung gefunden und sich bis auf unsere Zeit im Zusammenhange erhalten hat. Die öfteren Veränderungen der Tonschrift, die im Verlaufe von 1200 Jahren vorkamen, veranlaßten jedoch auch Mißverständnisse, die in späterer Zeit selbst über die Grundgesetze des Systems und über die Bedeutung der alten Tonzeichen entstanden sind, so daß nun die verschiedenartigsten Auslegungen darüber herrschen und oft dem heutigen Natursänger mehr musikalisches Gefühl für die Melodie — und einem Harfenisten oder Zithernspieler mehr Sinn und Empfindung für die Harmonie — als den größten Charakteren der Vorzeit zugetraut wird. Die Behauptung ist beinahe zum Grundsatze geworden, daß das Subsemitonium nicht im alten Ton- oder Choralsystem begründet und enthalten sei, weil die alten Völker vorgeblich die feine musikalische Empfindung noch nicht gehabt haben, die im Abendlande erst durch die Orgel geweckt und allgemein bekannt geworden ist. Die alten Tonarten seien daher nur Octavengattungen, die zwar in der Urklangleiter entstehen, die aber bei dem unveränderten Tonverhältnisse der Buchstaben nur als Bruchstücke derselben anzunehmen sind. Einige behaupten hingegen, daß im alten System die zwölf griechischen Tonarten vorkommen; Andere aber, daß eilf — wieder Andere, daß vierzehn Modos darin erscheinen, während die alten Lehrbücher acht Kirchentöne angeben.

Diese und ähnliche Auslegungen, die theilweise schon im 16. Jahrhundert an einigen Orten gelehrt worden sind, gaben dem Verfasser der vorliegenden Chorallehre schon vor 16 Jahren die Veranlassung, in den ältesten Manuscripten und Documenten Nachforschungen über das alte Tonsystem und über den Choralgesang anzustellen, wobei ihm der gründlichste und verehrungswürdigste musikalische Geschichtsforscher des 19. Jahrhunderts, der sel. Herr Hofrath Kiesewetter außerordentlich behilflich war, so daß circa 30 bis 40 alte Manuscripte und Lehrbücher, so wie alle neueren Werke zur Einsicht und Benützung vorlagen. Es war daher nicht schwer, in den Lehrbüchern selbst einen Contrast zu entdecken, bei dem sich die feinsten musikalischen Nüancen und die unnatürlichsten Töne gegenüber standen; denn einerseits wurde der Gesang gelehrt und

andererseits vernichtet. Der Verfasser hielt sich natürlich an die Gesanglehre, die in den alten Lehrbüchern constatirt und vorgetragen wird, die aber nur durch die vor Jahrhunderten übliche Nomenclatur und Terminologie verständlich geworden ist. Nach diesem Verständnisse war auch der tief musikalische Choralgesang bald gefunden, wie derselbe in dieser Chorallehre erscheint und mit Würde und Euphonie vorkommt, die ihm ursprünglich gegeben ward, weil dieselbe aus seinen Gundgesetzen hervorgeht.

Das System wird hier auf die Grundsätze des Guido von Arezzo zurückgeführt, wobei seine auf uns gekommenen Schriften soweit benützt wurden, als dieselben auch bei der Notenschrift eine Anwendung finden und eine Gültigkeit haben. Der Cantorinus Romanus, die älteste gedruckte Chorallehre, die von **1508** bis **1542** in stets vergrößerten und vermehrten Auflagen erschien und die Choarallehre, die im kleinen römischen Antiphonarium des Augustiner Ordens enthalten ist, bildeten die weiteren Quellen, aus denen die hier vorgetragene Lehre vorzüglich entnommen wurde. Die Grundsätze werden demnach hier nur in der heutigen Musiksprache und Tonschrift verständlich gemacht und erklärt, ohne an ihrer Bedeutung etwas zu verändern.

Die neueren Auslegungen des Systems werden größtentheils stillschweigend übergangen, weil bei ihrer Verschiedenartigkeit und Menge kein Ende zu finden wäre und weil der Choral durch dieselben noch nie etwas gewonnen hat. Durch Seitenblicke werden dieselben jedoch hie und da kurz beleuchtet, damit sich Anfänger in vorkommenden Fällen zu orientiren vermögen.

Da es römische, französische, belgische und böhmische Choräle gibt und auch in Deutschland beinahe in jeder Domkirche andere Gebräuche und Abweichungen vorkommen, so muß hier bemerkt werden, daß auf die Provinzialismen keine Rücksicht genommen worden ist, die sich seit **300** Jahren wuchernd verbreitet haben; es wird daher hier nur der alte römische Choral gelehrt, wie er in den, von Palestrina und Guidetti bearbeiteten und von dem Oberhaupte der Kirche bestätigten Gesangbüchern vorkommt. Im Ganzen wird hier von der Ansicht ausgegangen, daß das System, die Tonschrift und der Gesang nach den Begriffen und nach der Bedeutung zu beurtheilen sind, die sie an den Orten ihrer Entstehung und zur Zeit ihrer Einführung erhielten. Es darf aber selbst der modern gebildete Musiker nicht erwarten, daß er das alte Tonsystem binnen einigen Tagen erfassen wird; es dürfte nöthig sein, daß jeder denkend von Grundsatz zu Grundsatz weiter schreitet; denn bevor der heutige Musiker sich gründlich orientiren lernt, muß er das moderne System in seiner Entstehung im alten erblicken und wer nicht musikalisch ist, muß es werden, er mag sich dabei nach den alten oder modernen Begriffen ausbilden.

Aus diesem Grunde wird bei dieser Choarallehre die Kenntniß der modernen Tonschrift oder der praktische Unterricht vorausgesetzt, denn es wird ein Gesang gelehrt, bei dem die tiefsten musikalischen Verwandlungen und Modulationen vorkommen, deren vollständige und höhere Bedeutung oft nur durch die Harmonie und durch die Religion verstanden werden kann.

Man wird sich in dieser Chorallehre bei dem aufgestellten System und bei dem nachgewiesenen Gesang überzeugen, daß der mittelalterliche Reformator der Tonkunst, Guido von Arezzo, nicht wegen dem heutigen, holprichten, oft sinnlosen und unnatürlichen Choral zu einem Weltruhme gelangte, und damit auch nie die Bewunderung von Jahrhunderten hätte erregen können, sondern daß derselbe ein tief durchdachtes System gelehrt und einen tief musikalischen Gesang berechnet hat. Wegen der schon längst hingestorbenen Neumenschrift sind zwar keine vierstimmigen Beispiele mehr aus dem 11. Jahrhundert aufzufinden; indessen haben sich aber doch die Grundsätze des Systems bis in das 16. Jahrhundert in den alten Lehrbüchern und Schriften forterhalten, so daß dieselben mit der alten Melodie hier noch konnten nachgewiesen werden. So schön, kirchlich und tief musikalisch der mittelalterliche Choral jedem denkenden Musiker erscheinen muß, wird aber dennoch kein augenblicklicher Erfolg von dieser Nachweisung erwartet, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil dieser Gesang nur mit der vollständigen Kenntniß des ganzen Systems in der alten Tonschrift zu erkennen ist. Die vorliegende Chorallehre ist daher vorzüglich für Gesanglehrer in den Knabenseminärs und für angehende Schullehrer berechnet, denen die Gelegenheit und die Zeit gestattet, sich jahrelang darin auszubilden. Auf diesem Wege dürfte es möglich sein, mit der Zeit das Verständniß des alten Kirchengesanges wieder in das Leben zu rufen, das oft profanisirte Lied aus der Kirche zu verbannen, und überhaupt für die Kirchenmusik wieder eine bessere Basis zu finden und festzustellen.

Inzwischen mögen die heutigen Chorallehrer die hier aufgestellten Grundsätze annehmen oder verwerfen, so bleiben dieselben constatirt. Die Anhänger der glareanischen Schule werden es nie vermögen, dieselben in den alten Lehrbüchern auszulöschen, so wenig sie mit ihrer Auslegung des Systems einen natürlichen Gesang nachzuweisen im Stande sind. Uebrigens wurde die vorliegende Chorallehre schon im Manuscript von Autoritäten geprüft, wovon drei die hier beigefügten Gutachten abzugeben die Güte gehabt haben. Mit diesen Zeugnissen versehen und auf die ältesten Lehrbücher gestützt, wird demnach diese Abhandlung der Oeffentlichkeit mit der Bemerkung übergeben, daß Anfänger den Muth nicht verlieren sollen, wenn sie das alte Tonsystem anfänglich schwer verständlich finden; denn wenn es nicht schwer wäre, so würde es nie verloren gegangen oder schon längst wieder gefunden worden sein. Man wird sich im endlichen Ergebnisse überzeugen, daß die Gründer des Systems eine große Anschauung der Tonwelt beurkundet haben und daß ihr Blick die Naturgesetze durchdrungen hat. In Folge dessen kann daher mit dem ersten Ueberblick des Systems auch nur ein dunkler Begriff — durch wiederholtes Eindringen aber erst eine klare Anschauung davon gewonnen werden. Anfänger dürfen sich demnach nicht abschrecken lassen ein System zu studieren, welches schon seit 1200 Jahren die Naturgesetze in der Tonwelt vorstellt; zugleich mögen sie die praktischen Beispiele einer näheren Untersuchung unterziehen, um den Sinn der Kirche zu verstehen, die diesen Gesang eingeführt und empfohlen hat.

Der Verfasser.

Begutachtung.

P. T.

Indem ich Ihre mir übergebene Chorallehre mit Aufmerksamkeit durchgelesen habe, kann ich mich darüber nur mit dem größten Lobe aussprechen. Sie haben durch gründliche Vorstudien mit unermüdlichem Fleiße in das Choral-System Ordnung und Verständniß gebracht, und es unterliegt keinem Zweifel, daß Alle, welche sich über den Choral belehren wollen, aus Ihrer gründlichen und faßlichen Darstellung großen Nutzen ziehen werden.

Ich benütze diese Gelegenheit Ihnen zu dieser gelungenen Bearbeitung Glück zu wünschen, und zeichne mich ꝛc.

Wien den 18. December 1857.

Gottfried Preyer, m. p.

k. k. Vice-Hofkapellmeister und Domkapellmeister an der Metropolitankirche zu St. Stephan.

Gutachten über die Chorallehre des S. Stehlin.

Nur ein viele Jahre dauerndes Studium, verbunden mit einer andauernden Liebe zur Sache die jede Ader erfüllt, konnten eine solche Ordnung und Klarheit in einen Gegenstand bringen, der durch Vernachlässigung in eine solche Verwirrung gerathen war, daß viele Schriftsteller, die diesen Gegenstand (ohne inneren Beruf und ohne die wahren Quellen der Aufklärung hierüber zu suchen und zu finden) ins Reine zu bringen suchten, nicht nur keinen Nutzen sondern Schaden brachten, indem durch die falsche Erklärung der Werth des Chorals endlich als sehr gering angesehen werden mußte. Herr Stehlin hat ihn wieder zu seinem Werth gebracht, indem er durch seinen feinen Sinn für Kirchen-Melodie sowohl, als auch durch sein rastloses Forschen in den Tiefen des Choral-Systems dasselbe gleichsam neu geboren hat. Wenn irgendwo die Worte: „Die Liebe überwindet Alles" angewendet werden können, so gilt es von diesem Werke. Ein vorzügliches Geschenk machte der Verfasser der gegenwärtigen Zeit damit, das er zugleich den Choral in unserer Notenschrift anschaulich machte, wodurch auch denjenigen, welchen nicht gegeben ist in die Tiefen der Choral-Bezeichnung einzugehen, ersehen mögen, wie sie gesungen werden müsse. Sogar die Eintheilung in den Tact ist Dankes werth, obgleich sie nur annäherungsweise angedeutet werden konnte. Aber es erleichtert ungemein das Zusammentreffen der Orgelbegleitung mit dem Gesange.

Meinem Verstande und meinem Gefühle nach muß ich noch aussprechen, daß die Drucklegung und allgemeine Verbreitung dieses in das alte Tonsystem und kirchliche Tonleben so tief eindringenden Werkes für unsere Zeit schon längst ein fühlbares Bedürfniß war, indem es nicht nur die seit ungefähr 250 Jahren verlorenen Grundgesetze des Systems nach den ältesten und zuverlässigsten Quellen wieder darstellt, sondern auch einen Melodiengang nachweiset, der wegen seiner musikalischen Tiefe und religiösen Bedeutung im Stande seyn könnte, den alten würdigen Kirchengesang wieder in das Leben zu rufen.

Organisten und Kirchencomponisten werden in dem eigentlichen alten Melodiengang, wie er in diesem Werke sich zeigt, eine Richtung des Geistes ausgesprochen finden, die sich schroff von der weltlichen Musik unterscheidet, ohne daß der Wohlklang oder die Kunst einen Nachtheil oder eine Beschränkung dabei erleiden, wenn es sich um die Harmonisirung des Gesanges handelt.

Mit Vergnügen habe ich mich deßwegen bereit erklärt, an der Ausgabe eines zweiten noch projectirten Werkes: „Das christliche Kirchenjahr für Landkirchen und Landorganisten“ trotz meiner vorgerückten Jahre nach Kräften beizutragen, weil ich überzeugt bin, daß der Choral, wie er hier gelehrt wird, auf dem Lande durch keine andere Musikgattung ersetzt, und der Sinn für das Bessere bei den Landorganisten durch nichts anderes eben so leicht wieder geweckt werden kann.

Mit Grund sandte aber der Verfasser diese Grundlehre des Chorals dem beabsichtigten Werke voraus; er will damit Rechenschaft geben, warum die musikalische Welt an dem heutigen sogenannten, weil mißverstandenen Choral kein Behagen finden kann; er will das Verständniß der Tonschrift des Chorals durch die alten Grundsätze erkannt wissen, damit die Melodie, die sich naturgemäß aus den Grundsätzen und der Bedeutung der Tonschrift ergibt, nicht als ein eitles, willkürliches Machwerk, sondern als alter sanctionirter Kirchengesang hervortrete.

Diese Ansicht leitete ihn, und bestimmte auch mich diese Zeilen niederzuschreiben.

Wien, im December 1857.

Simon Sechter, m. p.

k. k. erster Hoforganist und Professor der Harmonie
am Conservatorium der Musik.

Begutachtung der vorliegenden Chorallehre.

Viele und gewaltige Veränderungen haben seit 300 Jahren in der Kirchenmusik stattgefunden, so daß es, wenn der alte Kirchengesang wirklich so ist, wie ihn die Lehrer seit 250 Jahren beschreiben und vorstellen, beinahe den Anschein hat, als stünden wir in der Kirchenmusik wie Riesen dem Mittelalter gegenüber. Demungeachtet sind wir gerade in dieser Sphäre rathlos geworden; denn kein Mensch weiß es jetzt mehr bestimmt und klar zu sagen, worin eigentlich die Norm für die Kirchenmusik besteht und womit sie je gegeben ward. Man klagt über die Profanisirung des heil. Textes und über die Entweihung der heil. Handlung; man klagt aber auch, und zwar mit eben soviel Recht, über den Choral, wie er seit circa 250 Jahren gelehrt und gesungen wird. Inzwischen hascht die Menschheit nach neuen Dingen, daher wir auch schon in der Kirche den Namen Zukunftsmusik gehört, eben weil in derselben die Oper nicht ohne Einfluß geblieben ist. Was ist daher zu thun? Soll die heutige Kirchenmusik (wie in Belgien) über Bord geworfen und statt derselben der beinahe unerträgliche Choral eingeführt werden, wie er noch in neuester Zeit mit dem unveränderten Tonverhältniß der Buchstaben, auf die diatonische Tonleiter reducirt, vertheidiget und gelehrt worden ist? oder sollen wir von dem Choral gänzlich Umgang nehmen und uns der Zukunftsmusik in die Arme werfen, die, weil neu, höchst wahrscheinlich die heutige in der Frivolität noch übertreffen wird?

In Mitte dieses wankenden Zustandes erhalten wir die vorliegende Chorallehre, in der uns Neuigkeiten aus dem Alterthum mitgetheilt und nachgewiesen werden. Zuerst finden wir hier ein tiefdurchdachtes Tonsystem, in welchem es zu erkennen ist, daß über den Choral und überhaupt über die alte Musik schon lange Zeit sehr arge Mißverständnisse grassiren. Wir finden zweitens einen Gesang, der besonders bei der Harmonisirung einen tiefreligiösen und zarten Sinn, Euphonie, Ernst und Würde beurkundet. Man sehe in dieser Chorallehre die Beispiele, die mit der Orgelbegleitung dargestellt sind; dieselben haben wenigstens auf mich einen sehr günstigen Eindruck gemacht. Die Kirchenmusik erhält somit hier ein ungewöhnliches, weil von allen Chorallehren seit 250 Jahren verschiedenes Geschenk, welches kaum ohne Folgen bleiben dürfte.

Der Herr Verfasser mag sich beruhigen, wenn diese Folgen nicht sogleich bemerkbar werden, oder wenn sich hie und da noch kleinliche Opponenten erheben sollten; denn es wird in seiner Schrift klar, daß der Choral nur wegen den vielen Kenntnissen, die er bedingt, verfallen ist. Ich meinerseits wünsche von Herzen, daß diese Choralllehre eine allseitige Verbreitung finden möge, zuerst, weil jeder Musiker darin sehen kann, welchen Gesang die Kirche empfohlen hat; und zweitens, weil das alte Tonsystem schon an und für sich als die Wiege des heutigen zu betrachten ist, daher nur zur musikalischen Bildung beitragen kann. Endlich drittens, um die höchst nothwendige Verbesserung des gegenwärtigen tief verfallenen Chorals in das Leben zu rufen und im Allgemeinen den Sinn für das Bessere wieder zu wecken.

Laurenz Weiß, m. p.

Professor am Conservatorium und Director des Choralgesanges
an der griech. n. u. Kirche in Wien.

Inhalt.

Erster Theil.

Die Grundgesetze des Choral-Systems.

Zweiter Theil.

Der römische Choral und seine Euphonie.

Erster Theil.

Die Grundgesetze des Choral-Systems.

§. 1.

Die Buchstaben als Tonzeichen.

Die Töne erscheinen in der Natur in einer Ordnung und nach Gesetzen, die so alt als die Schöpfung sind; da aber ihre Erscheinung ohne Namen und Figur ist, so wird dieselbe in den verschiedenen Systemen mit beliebig gewählten Zeichen vorgestellt und versinnlicht.

Dem System und der Tonschrift des Choral — oder gregorianischen Gesanges, der auch Cantus firmus genannt wird, sind die sieben ersten Buchstaben des Alphabets als Tonzeichen zum Grunde gelegt. Mit diesen Zeichen werden die Grundgesetze des Tonreiches und des Systems angedeutet und vorgestellt. Die Berechnung beginnt jedoch nicht bei dem Buchstaben A, sondern bei dem Buchstaben C, der als Stammton des Systems aufgestellt ist und von dem aus die Buchstaben A und B eine weitere Bestimmung erhalten.

Die Reihenfolge der Buchstaben steht daher in folgender Ordnung:

C, D, E, F, g, a, b.

Für diese Buchstaben ist das Tonverhältniß nach den Naturgesetzen bestimmt und geordnet; es ist in ganze und in halbe Töne eingetheilt, wie dieselben in ihrer Ordnung erscheinen.

Mit der Bezeichnung oder Benennung „ganze und halbe Töne" wird die Distanz angedeutet, in der die Töne zu einander stehen; es kann aber ein ganzer Ton in einer andern Eigenschaft auch als halber — und ein halber in einer andern Eigenschaft als ganzer — vorkommen, je nachdem er als erster, zweiter, dritter, vierter u. s. w. in der Reihenfolge oder Tonfolge erscheint.

Im alten Tonsystem wird der alphabetische Name der Buchstaben nicht verändert, wenn dieselben einen ganzen, in einer andern Eigenschaft aber einen halben Ton vorstellen; die Töne selbst aber werden darin nach den Begriffen von hart, weich und natürlich unterschieden und den Buchstaben ist diese Eigenschaft und Bedeutung, z. B. als hartes und natürliches C, hartes und weiches B u. s. w. beigelegt, worunter die heutigen Ausdrücke und Benennungen c und cis, ♭ und h, u. s. w. verstanden sind.

Mit den Buchstaben werden zugleich drei Octaven und eine relative Tonhöhe derselben im System angezeigt, wobei die großen die erste — die kleinen die zweite — und die doppelten die dritte — vorstellen, wie dieß die nachstehende Uebersetzung anschaulich macht.

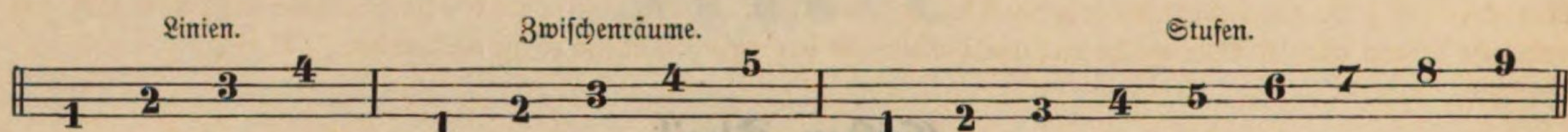


§. 2.

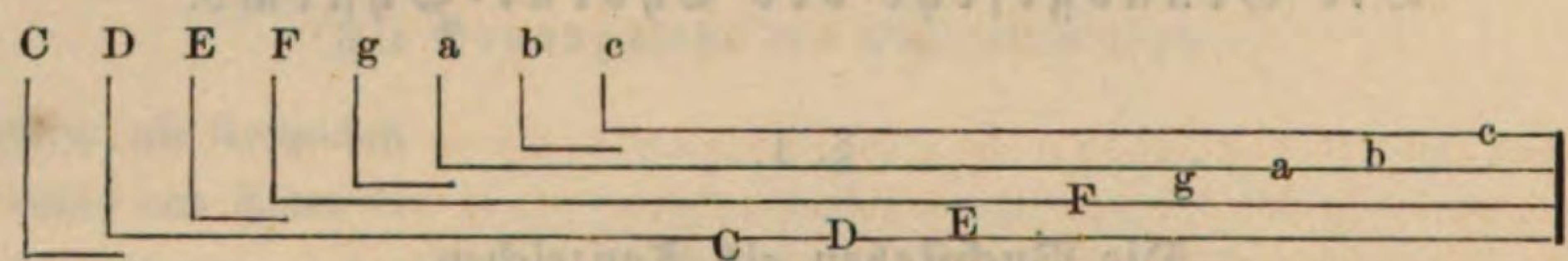
Von den Linien und Noten.

Die Linien verſinnlichen leiter- oder ſtufenartig die höhern und tiefern Töne, wobei die Stufen von unten nach oben gezählt, die Töne aber von einem Stammtone aus berechnet, Prim, Secund, Terz, Quart, Quint, Sext, Sept, Octav und Nonn genannt werden.

In der Choraltonſchrift kommen gewöhnlich nur 4 Linien und 5 Zwiſchenräume, daher 9 Stufen vor.



Die Vorſtellung der Töne auf den Linienſtufen bezieht ſich auf die Buchſtaben, die dem Syſtem als Tonzeichen zum Grunde gelegt ſind. Z. B.:



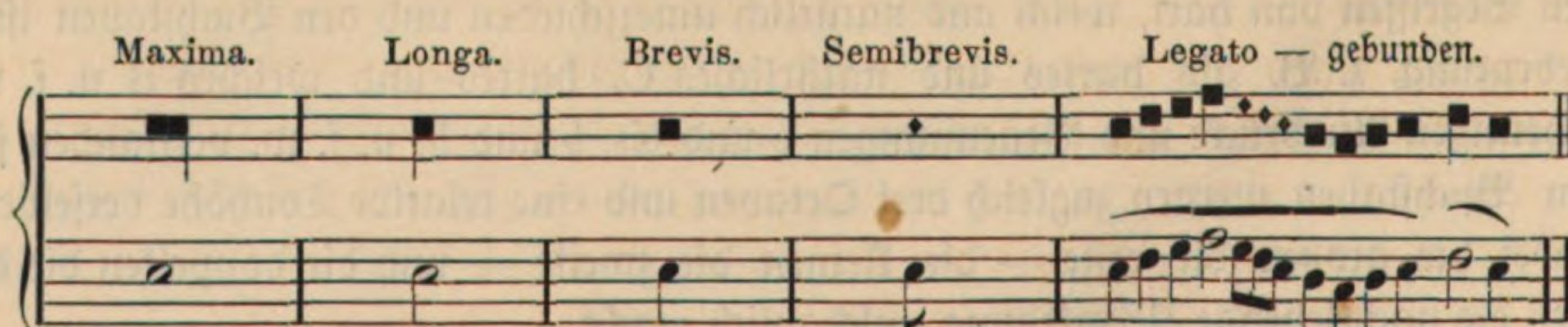
Mit dieſer erſten Uebertragung der Buchſtaben auf die Linienſtufen beginnt die Berechnung des Linienſyſtems. Die Buchſtaben wurden jedoch ſchon urſprünglich mit Neumen, die aus Accenten, Puncten, Häkchen, Strichelchen und Schnörkeln beſtanden ( ), in der Tonſchrift vorgeſtellt, und ſtatt dieſen wird nun die Notenſchrift gebraucht, weil ihre Schreibart einfacher und deutlicher iſt, und weil mit der verſchiedenen Notenform zugleich auch ein Zeitmaß für die Töne angezeigt werden kann.

In der Choraltonſchrift gibt es vier Notengattungen, die ſich in ihrer Form und Geltung voneinander unterſcheiden.

Die duplex longa oder Maxima . . . .
die Longa . . . .
„ Brevis . . . .
„ Semibrevis . . . .

Eine Maxima hat die Geltung von zwei Longis, vier Brevibus oder acht Semibrevibus; das Zeitmaß wird demnach bei der zweiten, dritten und vierten Gattung ſtets um die Hälfte vermindert und abgekürzt. Beim einfachen Choral iſt jedoch dieſe Geltung nicht als abſolut beſtimmt anzunehmen, weil dieſelbe beim Geſang ſelbſt weſentliche Abänderungen erleidet, indem ſich die Notenform zugleich auch auf die Tonſtärke und auf den Accent bezieht.

Die verſchiedenen Notengattungen werden gebundene genannt, wenn dieſelben nahe aneinander geſchrieben über einer Silbe des Textes vorkommen; bei dieſer Schreibart erhalten ſie den Namen „Legato", weil ſie auch zuſammen gezogen und gebunden vorzutragen ſind, wie dieß nachſtehend in der Ueberſetzung angezeigt iſt.



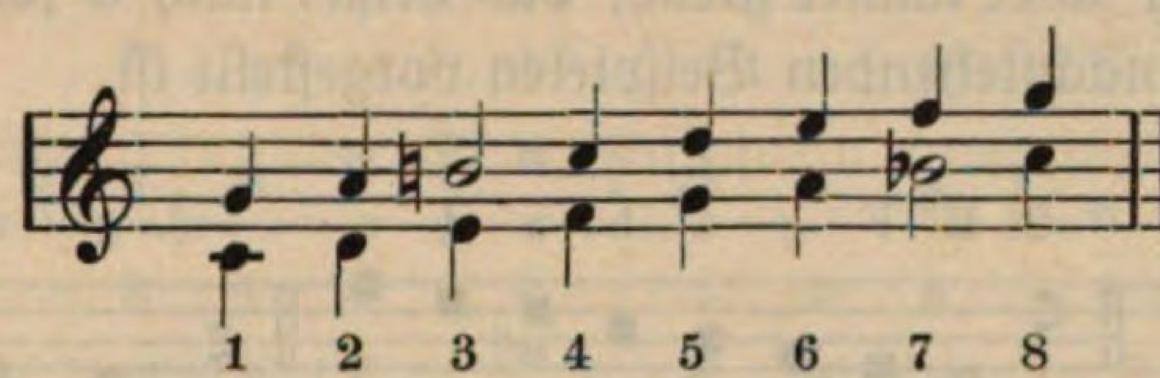
Die Geltung der alten Notengattungen iſt hier durch die modernen zu erkennen; die Bedeutung von beiden iſt aber dennoch verſchieden, weil die alte Form ſich gleichzeitig auf den Accent bezieht, der die Geltung verändert, daher auch die Maxima nicht ganze — die Longa nicht halbe — die Brevis nicht viertel — und die Semibrevis nicht achtel — Note genannt werden darf.

§. 3.

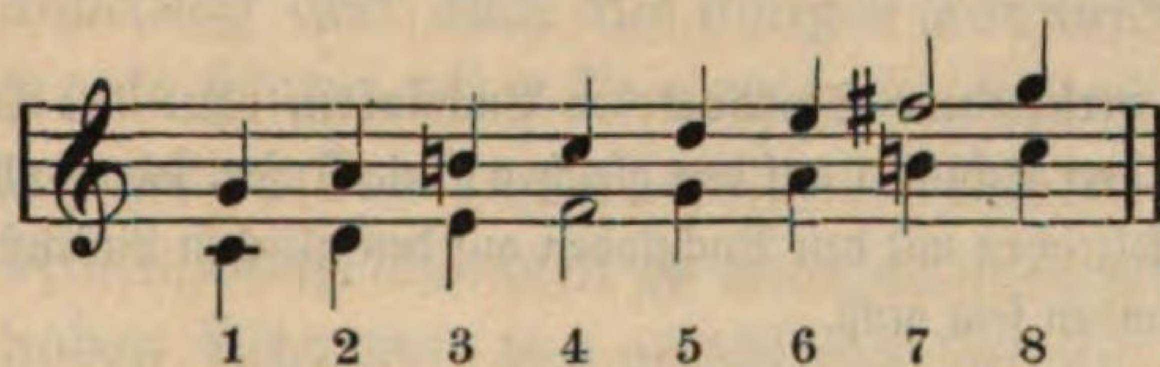
Von den Tongeschlechten und ihrer Vorzeichnung in der Tonschrift.

Unter Ton- oder Klanggeschlecht wird eine von der Natur selbst anzeigte — unserem Ohr und Gefühl angenehme und gefällige Ordnung bei den Tönen verstanden, in der sich, im Kreise der Octav, verschiedene Tonfolgen oder Tonleitern kund geben, wovon jede einen eigenthümlichen Charakter ausdrückt.

Der klare Begriff von der Entstehung der verschiedenen Tongeschlechte ist am einfachsten bei den Naturgesetzen selbst zu finden. Man stelle sich z. B. acht aufeinander folgende Töne und ihre Quint vor, wie dieselbe auf den Instrumenten abgestimmt wird, und untersuche sodann alle 16 Töne, welche verdoppelt und welche nur einfach in diesem Kreise vorkommen. Z. B.:



Man sieht hier jeden Ton verdoppelt, ausgenommen die Töne ♭ und h, die nur einfach in diesem Kreise vorkommen. Wollte man auch diese Töne verdoppeln, so findet sich dieselbe Erscheinung wieder, und es wird noch überdieß die Tonleiter durch die mitklingende Quint verändert, wie nachstehend die Töne f und fis dieß vorstellen.



Diese Erscheinung constatirt demnach, daß die Tongeschlechte auf der siebenten Stufe entschieden werden und daß die Octav auf diesem einfachen und natürlichsten Wege durch zwei verschiedene Tonfolgen nach Belieben erreicht werden kann. Z. B.:



Dieses Naturgesetz gab die Veranlassung, daß das Choralsystem auf sieben Buchstaben begründet worden ist, und daß beinahe alle Grundsätze darin auf die siebenten Stufen der Tonleitern zurückgeführt sind.

Im Choral gibt es drei Ton- oder Klanggeschlechte; ein hartes, welches Cantus durus — ein weiches, welches Cantus ♭ mollis — und ein natürliches, welches Cantus naturalis genannt wird. Diese Tongeschlechte werden von dem Stammtone des Systems, von dem Buchstaben C aus berechnet und abgeleitet, im Kreise der Octav gelehrt und stets auf der siebenten Stufe entschieden.

In jedem Tongeschlecht bilden die acht Töne zusammen eine, durch die Octav abgeschlossene Tonleiter, die als die ersten im System primitive oder Urklangleitern genannt werden. Wegen ihrer Verschiedenheit in der Tonfolge haben einzelne Stufen eine ungleiche Größe; es gibt daher eine kleine und eine große Terz — eine kleine und eine große Sext — und eine kleine und eine große Sept im System.

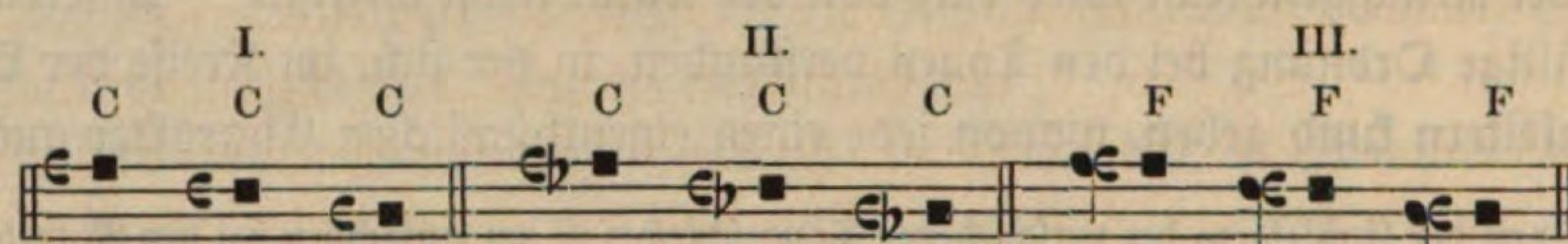
Aus diesem Grunde werden die Tonstufen auch Intervall (Tonweite — Tonabstand — Zwischenraum — Tonverhältniß — Entfernung von einem Ton zu einem zweiten) genannt; die Entfernung wird aber stets vom Grundtone aus bemessen, daher eine kleine und eine große Terz, Sext oder Sept entsteht.

Unter Grundton wird die Prim oder der Stammton verstanden, bei dem eine Tonleiter beginnt und von dem sie ihre Ableitung erhaltet; dieselbe kann in allen drei Geschlechten von ein und demselben Tone ausgehen.

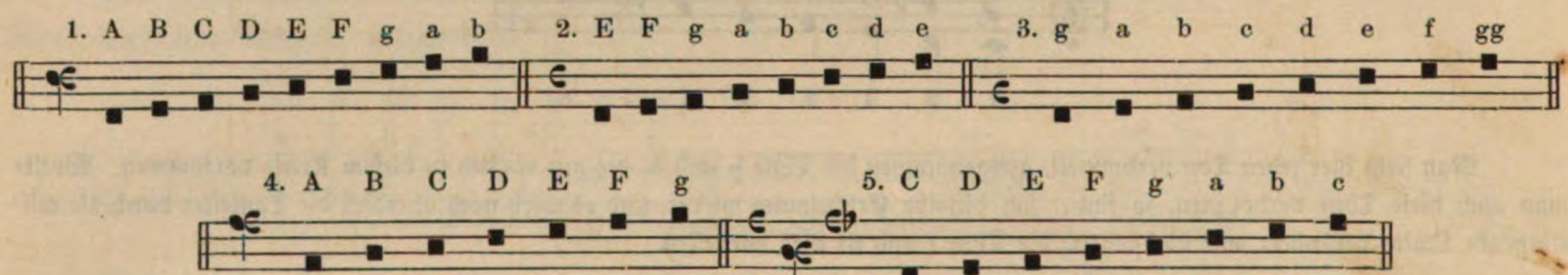
In der Tonschrift sind die Tongeschlechte durch die Schlüsselzeichen erkennbar gemacht.

Die Schlüssel sind Meßpuncte oder Zeiger, von denen aus der Standort der Buchstaben auf den Linienstufen erkannt und ihr Tonverhältniß berechnet wird. Es gibt drei Gattungen, die gewöhnlich auf

der zweiten — dritten — und vierten Linie vorkommen, wobei die ersten zwei Gattungen den Buchstaben C — der dritte aber den Buchstaben F auf derselben Linie vorstellen, auf der sie selbst stehen und angezeigt sind. Z. B.:



So wie die Schlüssel, eben so verändert sich auch der Standort der Buchstaben auf den Linien; die Reihenfolge derselben bleibt sich aber immer gleich, das heißt: nach C folgt D, nach D folgt E, nach E folgt F u. s. w., wie dieß in den nachstehenden Beispielen vorgestellt ist.

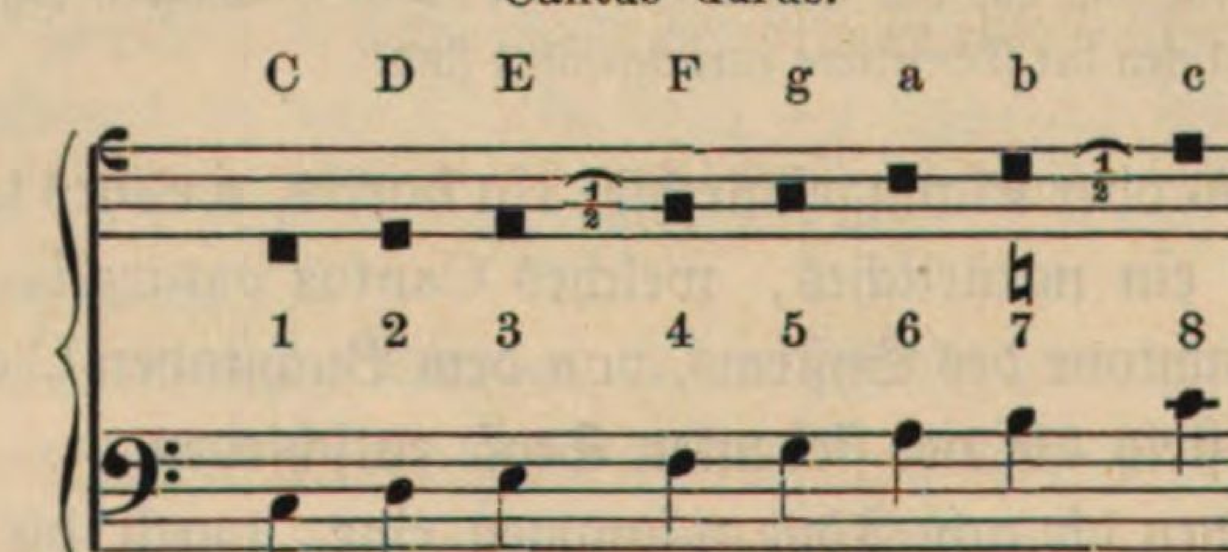


In diesen Beispielen ist nur der verschiedene Standort der Buchstaben, ohne ihre Tonverhältnisse und ohne Tongeschlechte angezeigt, daher dieselben bei Nr. 5 bei drei Schlüssel auf den gleichen Linienstufen, jedoch ohne Beachtung der Bedeutung von den Meßpuncten vorkommen. Die drei Schlüsselzeichen mit den Buchstaben auf den gleichen Linienstufen zeigen aber schon an und für sich, daß eine weitere Bestimmung damit verbunden sein muß.

Jeder Schlüssel zeigt ein Tongeschlecht an; der C Schlüssel (C) den Cantus durus, der C ♭ Schlüssel (C♭) den Cantus ♭ mollis, und der F Schlüssel (F) den Cantus naturalis; mit dem letzten werden auch die gemischten Tongeschlechte vorgezeichnet.

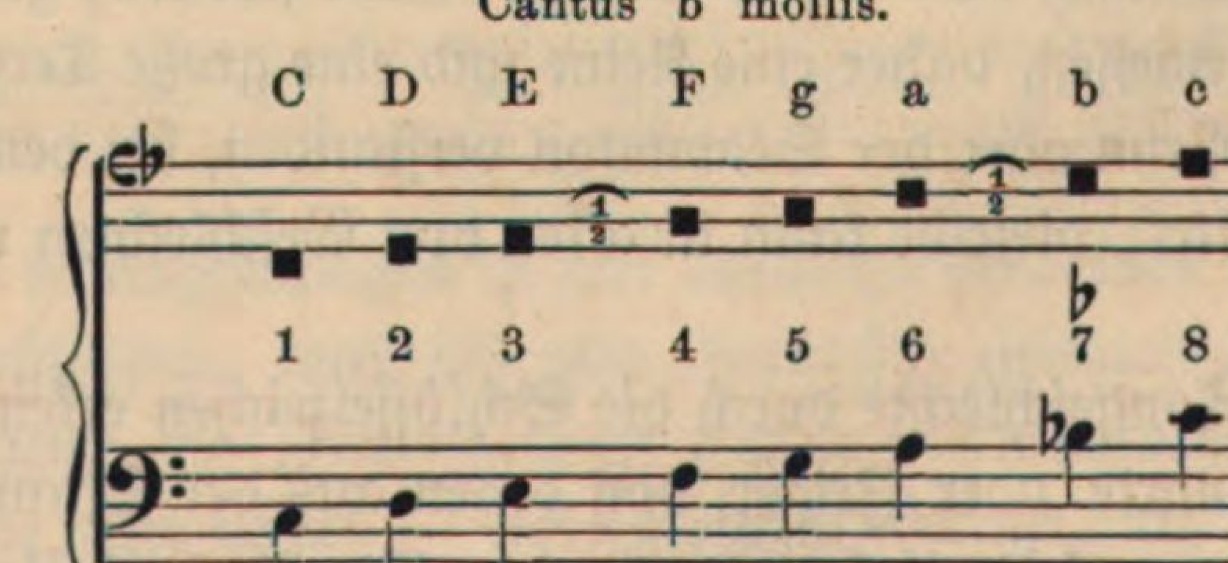
Die Tongeschlechte erhielten ihren Namen von der siebenten Stufe ihrer Leitern, denn der Cantus durus wird harter Gesang genannt, weil er auf der siebenten Stufe hart oder scharf ausgedrückt werden muß und deßwegen an sich härter als der Cantus ♭ mollis klingt. In seiner Tonleiter sind die Halbtöne bei der dritten und vierten — und bei der siebenten und achten Stufe zu intoniren. Z. B.:

Cantus durus.



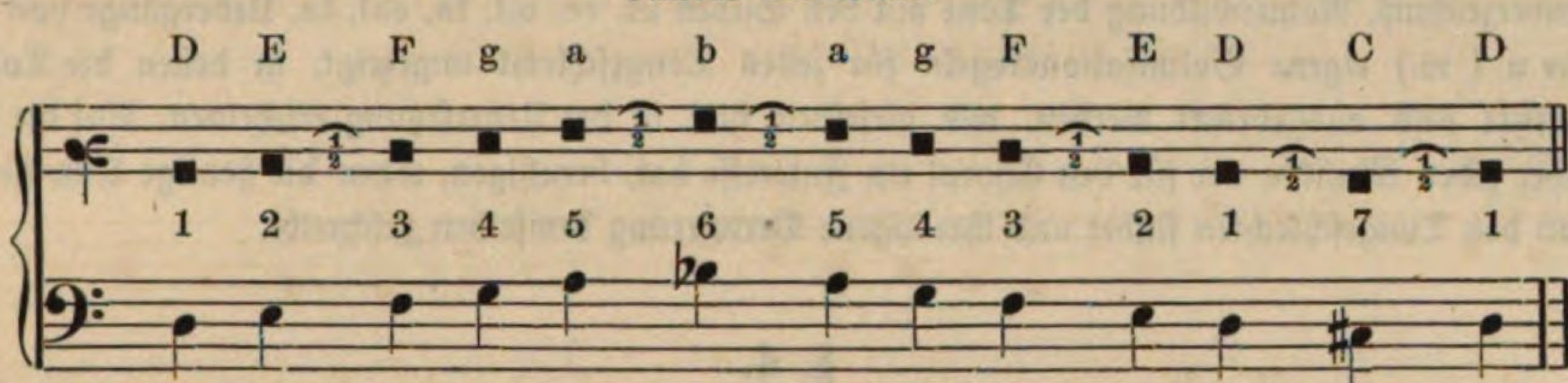
Der Cantus ♭ mollis wird weicher Gesang genannt, weil er auf der siebenten Stufe an sich weicher als der Cantus durus klingt; die Halbtöne liegen von der dritten zur vierten — und von der sechsten zur siebenten Stufe in seiner Tonleiter.

Cantus b mollis.



Der Cantus naturalis wird natürlicher Gesang genannt, weil die siebente Stufe naturgemäß mit einem erhöhten Halbton darin herzustellen ist, der dem Tonlaute nach wie die siebente Stufe im ersten Tongeschlechte klingt und der sich von dem Cantus ♭ mollis unterscheidet. Der Stammton des Systems wird im Cantus naturalis erhöht und als siebente Stufe in die Tonleiter gesetzt, wobei die Secund von dem zweiten Tongeschlechte, der Ton D als Grundton erscheint, das Geschlecht aber dennoch durch den Ton C seinen eigenthümlichen Charakter erhaltet. In dieser Tonleiter liegen die Halbtöne von der zweiten zur dritten — von der fünften zur sechsten — und von der siebenten zur achten Stufe, wie dieß nachstehend angezeigt erscheint.

Cantus naturalis.



Im Cantus naturalis wird die Tonleiter vom Cantus ♭ mollis beibehalten und nur der Ton C darin verändert, durch welche Veränderung aber auch alle übrigen Tonstufen verschoben oder verrückt werden. Sobald jedoch der Ton C wieder in seinem ersten Tonlaute ausgesprochen wird, so hört der Cantus naturalis auf, und es tritt mit dem einzelnen Ton augenblicklich der Cantus ♭ mollis wieder ein.

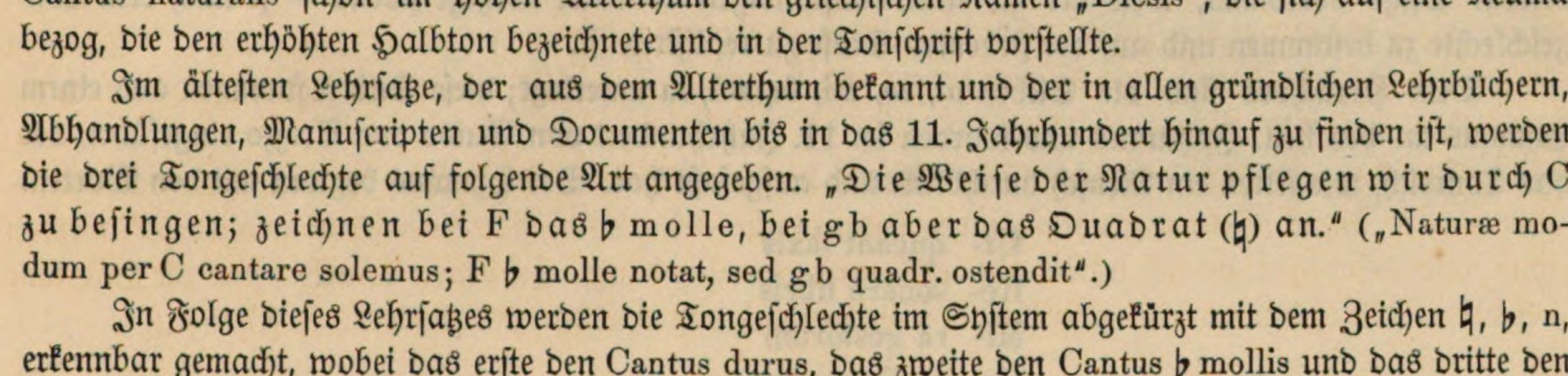
Um den Ton C in den beiden Tongeschlechten zu unterscheiden, erhielt die erhöhte siebente Stufe im Cantus naturalis schon im hohen Alterthum den griechischen Namen „Dĭēsis", die sich auf eine Neuma bezog, die den erhöhten Halbton bezeichnete und in der Tonschrift vorstellte.

Im ältesten Lehrsatze, der aus dem Alterthum bekannt und der in allen gründlichen Lehrbüchern, Abhandlungen, Manuscripten und Documenten bis in das 11. Jahrhundert hinauf zu finden ist, werden die drei Tongeschlechte auf folgende Art angegeben. „Die Weise der Natur pflegen wir durch C zu besingen; zeichnen bei F das ♭ molle, bei gb aber das Quadrat (♮) an." („Naturæ modum per C cantare solemus; F ♭ molle notat, sed gb quadr. ostendit".)

In Folge dieses Lehrsatzes werden die Tongeschlechte im System abgekürzt mit dem Zeichen ♮, ♭, n, erkennbar gemacht, wobei das erste den Cantus durus, das zweite den Cantus ♭ mollis und das dritte den Cantus naturalis vorstellt und sich darauf bezieht.

Diese Bezeichung der Tongeschlechte hat bei der Ausbildung der modernen Tonschrift die Veranlassung gegeben, jeden einzelnen erhöhten, aufgelösten und erniedrigten Ton damit erkennbar zu machen, wobei aber statt dem En (n-naturalis) die Dĭēsis — das Kreuzchen (♯) angenommen und eingeführt ward, welches ebenfalls aus der Neumenschrift herstammt.

Im Cantus naturalis darf die sechste und die siebente Tonstufe nie unmittelbar miteinander verbunden werden oder aufeinander folgen, weil diese Verbindung nicht aus der Entstehung der Urtöne hervorgeht, die unter sich verwandt sind und in einem Zusammenhange stehen, so daß alle drei Tongeschlechte sich vereinigen und verbinden lassen, das heißt, man kann von einem in das andere übergehen, wie dieß im nachstehenden Beispiel zu sehen ist.



Der alphabetische Name der Buchstaben wird hier nicht verändert, sondern nur ihr Tonverhältniß und ihre Stellung in den Tonleitern, die aus der Bezeichnung ♮, b, n, erkannt werden muß, die in der Bedeutung der Schlüssel enthalten ist. Bei den ursprünglichen Tongeschlechten sind daher die Töne b♮ (b und h) und C♮ Cn (c und cis) zu unterscheiden und zu beachten, weil ohne dieselben die Grundlage oder Basis des Systems und des Gesanges verloren geht.

Es ist kein Lehrbuch aus dem Alterthume aufzuweisen, in welchem der Lehrsatz von den Tongeschlechten, Naturæ modum per C cantare solemus 2c. bestritten oder bezweifelt würde, denn derselbe steht selbst auf der guidonischen Hand und ist beinahe in allen hierauf Bezug habenden Manuscripten aus dem Mittelalter zu finden, so wie die Bezeichnung der Tongeschlechte mit dem En, Bee und Quadrat (n, ♭, ♮,) und mit rothen, gelben und schwarzen Linien schon in der Neumenschrift üblich war. Zugleich sind in der alten Nomenclatur (Namenverzeichniß, Namenbildung der Töne mit den Silben ut, re, mi, fa, sol, la, Uebergänge von C fa ut zu F fa ut, von C dur ins F dur u. s. w.) eigene Solmisationsregeln für jedes Tongeschlecht angezeigt, in denen die Tonleitern mit andern Worten eben so gelehrt und ausgedrückt werden, wie dieselben hier in der Uebersetzung erscheinen. Auf die ältesten Documente gestützt, kann sich daher jeder Musiker, der für den Choral ein Interesse hat, beruhigen, wenn die heutige Unwissenheit im Alterthum eine andere Lehre von den Tongeschlechten findet und ihre eigene Verwirrung demselben zuschreibt.

§. 4.

Von dem Hexachord und dessen System.

Das Hexachord besteht aus sechs Tönen, die höher und tiefer ohne Veränderung des ersten Tongeschlechtes können ausgedrückt werden. Es ist auf die Tongeschlechte gegründet, die auf der siebenten Stufe ihre Entscheidung finden, daher auch das Hexachord nur bedingungsweise überschritten und mit der Octav vereiniget und verbunden werden kann. Es enthaltet nur einen Halbton, der bei der dritten und vierten Stufe vorkommt, weil der zu einer vollständigen Tonleiter nöthige zweite — je nach dem Tongeschlechte zu bestimmen und auf der siebenten Stufe zu realisiren ist.

Dem Hexachord sind die Silben ut, re, mi, fa, sol, la unterlegt; diese Silben stammen aus einem Hymnus an den heil. Johannes und wurden im 11. Jahrhundert von Guido von Arezzo eingeführt, der das Tonreich, wie selten ein Mensch durchblickt und aufgefaßt hat. Der Hymnus beginnt mit den Worten:

Ut- queant laxis
Re- sonare fibris
Mi- ra gestorum
Fa- muli tuorum,
Sol- ve polluti
La- bii reatum,
Sancte Joannes.

Freie Uebersetzung.

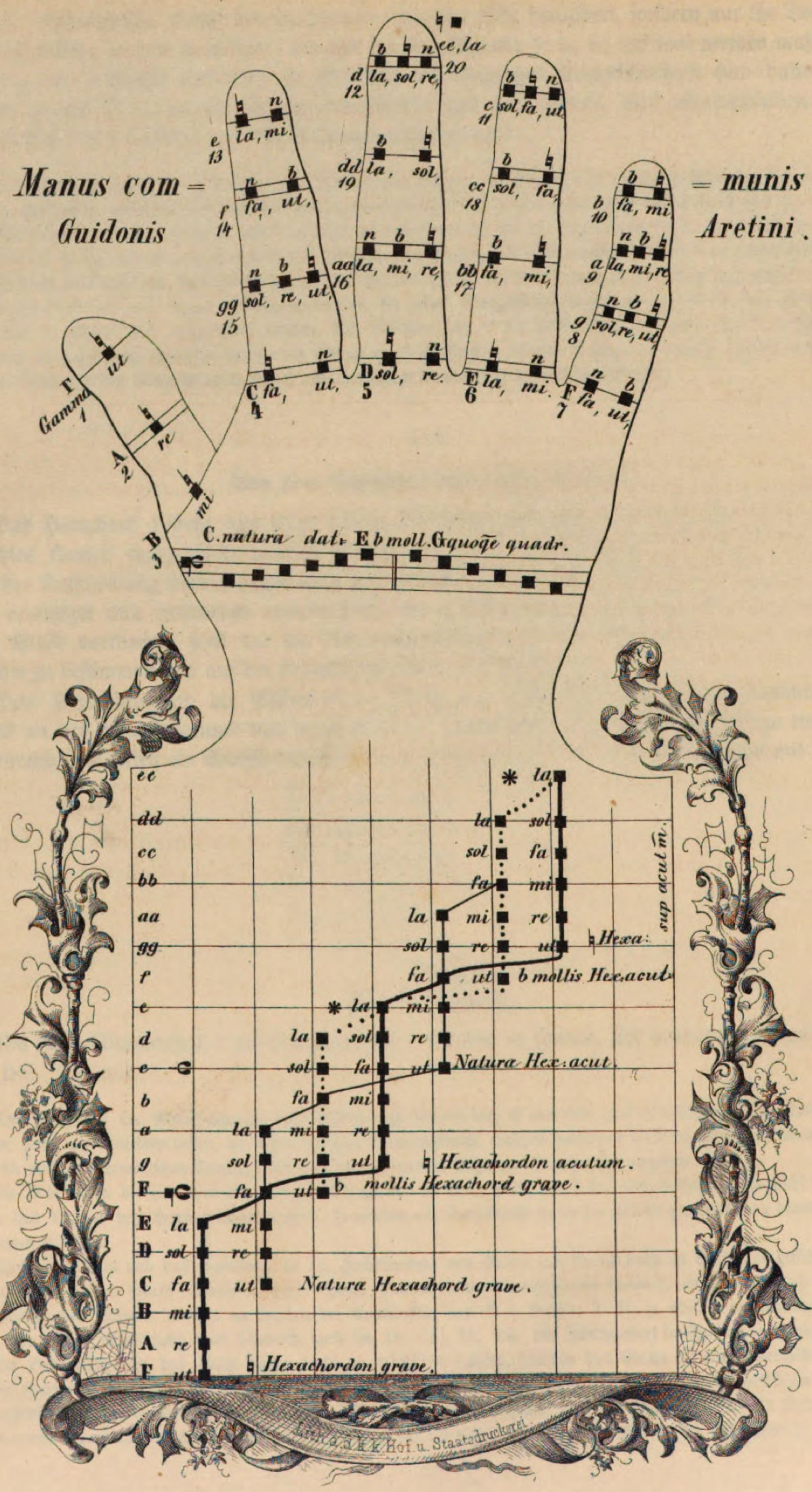
Um deine Wunderthaten mit freiem Spiele verkünden zu können, löse vorher die Schuld an unserer Lippe, heil. Johannes.

Die Idee, die der Einführung der sechs Silben zum Grunde lag, ist aus einer großen Anschauung der Naturgesetze hervorgegangen, denn mit denselben sollen, im immer gleichen Tonverhältnisse, welches ihnen zugetheilt ist, alle 24 Tonleitern ausgedrückt werden, die aus der chromatischen Tonfolge und aus 12 aufeinander folgenden Quinten hervorgehen.

Die Buchstaben bleiben aber dennoch die Grundlage im System; da jedoch ihr alphabetischer Name nicht verändert wird, während das System den Harmoniekreis umfaßt, so werden alle Verhältnisse durch die Silben geordnet, von denen die Töne auch ihren Namen erhalten.

Daß die Silben und das Hexachord im 11. Jahrhundert von Guido von Arezzo selbst im System eingeführt worden sind, bestätiget nicht nur die seinen Namen tragende Hand (Manus communis Guidonis Aretini), sondern auch noch ein zweites von ihm herstammendes Schema, welches im Lexikon der Tonkünstler von E. L. Gerber, T. II., p. 438, in der Abbildung nachgesehen werden kann. Diese Einrichtung war demnach auch im 16., 17., 18. und 19. Jahrhundert im System vorhanden; da aber die Lehrer die Bedeutung und den Sinn davon nicht zu erforschen suchten, sondern das Ganze als eine Nebensache abfertigten, so mußte die Kenntniß des Systems verloren gehen und der Gesang der Verachtung anheimfallen. Der tief herabgewürdigte Zustand des alten Kirchengesanges hindert indessen Einige noch immer nicht, denselben sogar mit Leidenschaftlichkeit als ein Erbtheil des Mittelalters zu vertheidigen und das System des Hexachords eben nur als eine Spielerei zu beurtheilen, die nach einem solchen Lehrer und

Naturæ modum per C. cantare solemus, fb molle notat, sed gb quadr: ostendit.



Alterthumsforscher ihre weitere Verbreitung erst im 13. Jahrhundert in Steiermark erhalten hätte. Bis zu einer solchen Ansicht kann ein Chorallehrer aber nur dann gelangen, wenn ihm bei den großen Musiklehrern des Mittelalters voraus schwindlich geworden ist, so daß er ihre Grundsätze und ihre Tonschrift nicht mehr zu unterscheiden vermochte, daher sodann mit seiner Behauptung auch nur Bericht über seine eigene Fantasie abstatten konnte.

Das Hexachord wird systematisch von den drei Buchstaben G, C und F abgeleitet; das tiefe G (Γ — Gamma) wurde wegen dem System des Hexachords den Buchstaben vorangestellt. Die dreifache Ableitung ist nach Quarten berechnet, die bekanntlich in ihrer Umkehrung die Oberquint bilden; ihre Anlage gründet sich daher auf das erste Naturgesetz und bildet die nachstehenden Tonfolgen.



Da zur Beurtheilung des alten Tonsystems und der alten Tonschrift die Kenntniß des Hexachords absolut nothwendig ist, so kann und darf die Erklärung desselben nicht umgangen werden. Die Anfänger und Neulinge in diesem Gebiete müssen sich wenigstens den Grundbegriff davon eigen machen, weil die Bedeutung der Tonschrift und der Sinn von den festgestellten Grundsätzen nur durch denselben verstanden werden kann. Die Erlernung der Solmisation oder die Silbenbenennung der Töne wird jedoch hier nicht zur Bedingung gemacht, weil später, statt derselben, das Tonverhältniß der Buchstaben mit den allgemein verständlichen Veränderungen und Namen c cis, d dis, es e u. s. w. angezeigt werden kann. Dennoch ist es aber sehr wünschenswerth, daß jeder Leser und Anfänger in den Sinn des nebenstehenden Schema der guidonischen Hand eindringt, welches nicht umsonst schon im 13., 14. und 15. Jahrhundert in einem so großen Ansehen stand, daß es nach dem Zeugnisse mehrer Geschichtsforscher in den Singschulen zum Sprichworte ward, sich mit den Worten darauf zu berufen: „Lerne bloß die Hand, wenn du willst den Gesang erkennen“ (Disce manum tantum, si vis cognoscere cantum). Dieses Schema bildet daher für den Choral und überhaupt für das alte System ein Document, welches wegen seinem Alter, Herstammen und Ansehen, so wie wegen seinem Inhalte alle Chorallehren der späteren Jahrhunderte weit übertrifft, und jede Lehre und Erklärung des Systems ist verdächtig, die nicht damit übereinstimmt.

Im System des Hexachords werden die ursprünglichen Tongeschlechte in höhere und tiefere Tonlagen versetzt, das heißt, dieselben werden nach festgestellten Regeln höher und tiefer gelehrt, geschrieben und gesungen.

Der Cantus durus — ♮ — wird durch die Hexachords von dem großen, kleinen und doppelten Γ — g — gg — der Cantus ♭ mollis — ♭ — durch die Hexachords von dem großen und kleinen F — f und der Cantus naturalis — n — durch die Hexachords von dem großen und kleinen C — c — hergestellt und realisirt, wie dieß in dem nebenstehenden Schema durch die durchgezogenen Striche und Puncte und durch die Bezeichnung ♮, ♭, n, zu erkennen ist.

Im Cantus durus wird das Hexachord hart — im Cantus ♭ mollis weich — und im Cantus naturalis natürlich überschritten und mit dem höher stehenden verbunden; der Begriff von hart, weich und natürlich bleibt von den Tongeschlechten beibehalten.

Die Silben werden bei der Ueberschreitung des Hexachords wiederholt, je nachdem ein ganzer oder ein halber Ton die Silbe „mi“ oder „fa“ bedingt, was durch das Tongeschlecht erkannt werden muß. Z. B.:

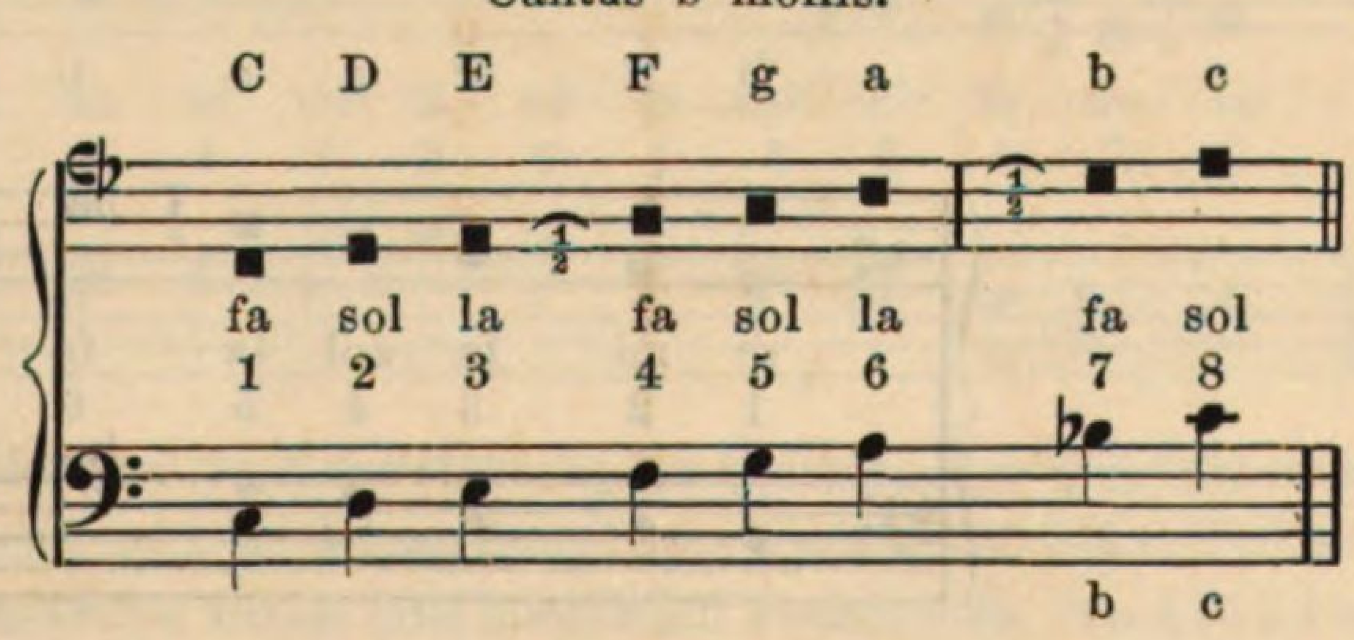
Harte Ueberschreitung des Hexachords oder

Cantus durus.



Weiche Ueberschreitung des Hexachords oder

Cantus b mollis.



Harte Ueberschreitung des Hexachords oder

Cantus durus.





Weiche Ueberschreitung des Hexachords oder

Cantus b mollis.





Es wird in diesen Beispielen klar, daß durch den Begriff von hart und weich bei der unvermeidlichen Ueberschreitung des Hexachords das Tonverhältniß bei den Buchstaben b, e und f sich verändern muß, und daß aus diesem Grunde das System nicht auf die Octav, sondern auf das Hexachord begründet worden ist, was in der guidonischen Hand ebensowohl constatirt erscheint. Die siebenten Stufen, die in diesen Beispielen mit den Silben mi und fa naturgemäß, nach den Begriffen von hart und weich, und consequent nach den Tongeschlechten realisirt werden, erweisen demnach unbestreitbar die Töne, die in der modernen Tonschrift als **h**, **es** und **fis** bekannt, im Choral aber im System des Hexachords enthalten sind.

Auf dem unteren Theile der Hand wird im Schema des Hexachords die Verbindung des dritten und vierten und sechsten und siebenten mit einem Sternchen (*) angezeigt, wobei die Silbe la zweimal nacheinander vorkommt, die auch auf dem oberen Theile bei Nr. 13 und 20 zu finden ist. Dieses Vorkommen gab die Veranlassung zu dem, in allen alten Lehrbüchern als Grundsatz aufgestellten und im Cantus ♭ mollis bedungenen Fa fictum — fingirten oder geschaffenen fa, welches statt dem zweiten la um einen halben Ton tiefer (als es) ausgedrückt werden muß, wie dieß oben angezeigt wird.

Die richtige und die falsche Ueberschreitung und Verbindung des Hexachords und die Anwendung der Silben mi und fa ist im Alterthum mit folgendem Lehrsatz bezeichnet worden. „Mi fa est coelestis harmonia; mi contra fa est diabolus in musica.“ (Mi fa ist eine himmlische Harmonie; mi gegen fa ist der Teufel in der Musik.)

Für den Cantus naturalis wird das Hexachord von dem großen und kleinen C—c abgeleitet; (Naturæ Hexachord grave et acut. auf dem Schema der Hand) da aber in diesem Tongeschlechte die sechste und die siebente Stufe nie unmittelbar miteinander verbunden werden darf, so wird der Ableitungsbuchstabe C wie bei den Tongeschlechten als siebente Stufe in die Tonleiter gestellt, die Diësis auf ihn angewendet, das ut um einen halben Ton höher gesungen oder statt dem ut die Silbe do zum Unterschiede von dem Cantus ♭ mollis unterlegt. Z. B.:

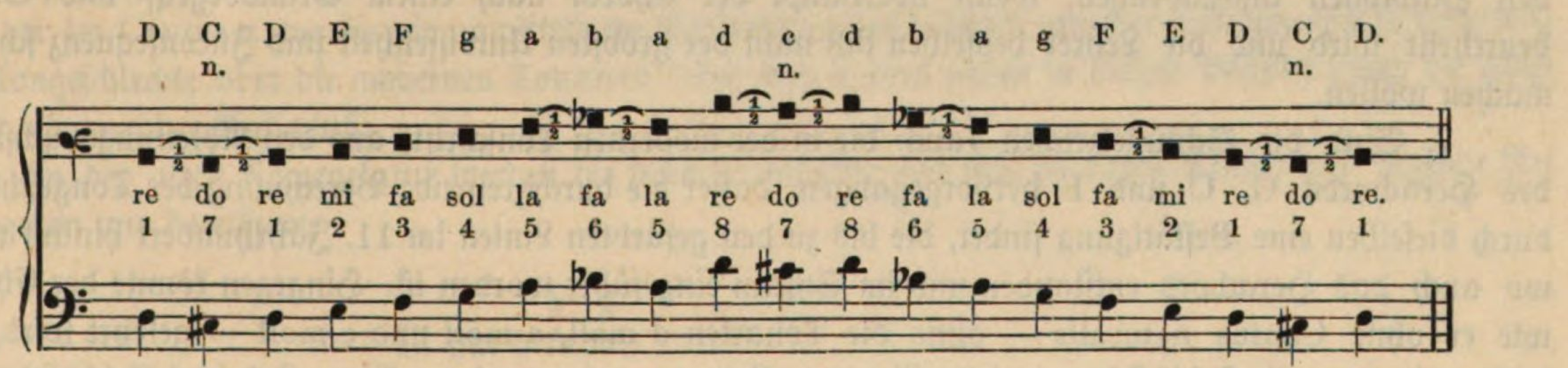


Wenn das Tonverhältniß bei einem Buchstaben auf der zweiten, dritten, vierten Stufe u. s. w. durch die Solmisation verändert wird, was aus der verschiedenen Verbindung des Hexachords hervorgeht, so ist diese Veränderung nur als ein von den Naturgesetzen und Tongeschlechten bedungener Grundsatz zu betrachten. Das Hexachord ist aus diesem Grunde in dem Schema der Hand so zusammengestellt und berechnet, daß die Uebergänge von einem in das andere in der Solmisation eben so leicht auszuführen sind, als z. B. der moderne Musiker von c dur ins f dur oder g dur, oder von f dur in d moll oder a moll überzugehen weiß. Die Silben zu diesen Uebergängen sind für jedes Tongeschlecht auf dem obern Theile der Hand bezeichnet zu finden, von wo auch alle Solmisationsregeln herstammen, in denen oft mit einem Lehrsatz mehrere Tonarten angegeben werden. Als Beispiel wird hier eine solche Regel aus dem kleinen römischen Antiphonal angeführt, die an sich für den Choral sehr wichtig ist. Dieselbe lautet: „Wenn der Gesang sich im Cantus naturalis von C fa ut zu D sol re — oder von g sol re ut zu a la mi re bewegt, so ist die Dīesis des größeren Halbtons scharf zu singen," das heißt: die erhöhte siebente Stufe, der Leiteton ist in d moll und a moll als Grundsatz zu beachten und auszusprechen, wie er schon im ursprünglichen Tongeschlecht nicht in C — sondern durch C gesungen wird, daher auch in dem Schema mit eigenen Hexachords angezeigt erscheint.

Da die Halbtöne überhaupt im Choral vielfach verkannt und bestritten werden, so wird hier den Anfängern der Rath ertheilt, den Gegnern derselben das mittelalterliche Tonschema gegenüber zu stellen und dieselben zu einer Widerlegung des dreifachen (♮, ♭, n,) Hexachords und dessen Ueberschreitungsarten herauszufordern. Jeder wird sich sodann um so leichter von der Inconsequenz und dem Bankrott der Antagonisten überzeugen, je gründlicher er in den Sinn des, dem Guido von Arezzo zugeschriebenen Schema eingedrungen ist und die Fragen darüber zu stellen weiß. Wozu wäre das Hexachord nothwendig, und wozu gar sieben neben und übereinander, als hart, weich und natürlich bezeichnet? gewiß nicht wegen einem Gesang, der mehr an ein Geschrei als an ein Tonsystem erinnern kann.

Die weitere Bedeutung der Tongeschlechte, des Hexachords und dessen verschiedene Ueberschreitung und Verbindung, so wie der Solmisation ist in den nachstehenden Beispielen leiterartig dargestellt, wobei die siebenten Tonstufen besonders zu beachten sind.

Cantus naturalis.



Die Ueberschreitung des Hexachords ist bei diesem und bei dem nachstehenden Beispiel in dem Schema bei b, fa, mi, nachzuschlagen, wenn eine Rechenschaft verlangt wird.

Der Cantus naturalis in einer höheren Tonlage.



Da diese Beispiele nur zur Erklärung des Hexachords — dieses aber zur Beweisführung der Halbtöne hier aufgestellt wird, so ist es nicht nothwendig, daß Anfänger, außer dem Grundbegriff, auch die Nomenclatur darin erlernen. In diesem Beispiele bewegt sich der Cantus naturalis von g sol re ut zu a la mi re, wobei die Dīesis (gis) ausgedrückt werden muß; von a la mi re

wird der Uebergang zu E la mi gemacht, weil bei den zwei vorletzten Tönen die siebente und die sechste Stufe nicht aufeinander folgen können, daher dieselben als dritte und zweite von E la mi zu behandeln sind, wobei der diabolus in musica zu beseitigen ist; das heißt in der heutigen Musiksprache; der Gesang beginnt in a moll und endet in e moll, wie dieß später wird klar und verständlich werden. Den Antagonisten von den Halbtönen wird aber inzwischen das a la mi re und das E la mi als Grundton gegenüber gestellt, deren Tonleitern sich durch das Hexachord vom kleinen g (♮ Hexachordon acutum) bewegen; diese Lehrer müssen nothwendig die Verbindung des Hexachords und die alte Nomenclatur gründlich verstehen, weil sie den Muth haben, ein Urtheil darüber auszusprechen und ihre eigentliche Bedeutung sowie ihren Zweck zu bestreiten; ihre Behauptungen sind jedoch nur Luftstreiche.

Da die Erklärung der alten, schwer verständlichen Nomenclatur jeden Anfänger ermüden und viele sogar verzagt machen würde, so werden nun die Grundbegriffe von dem Hexachord hier zusammengestellt und mit Hinweisung auf die Notenbeispiele und auf das Schema der Hand als Grundsätze des Systems gelehrt.

Zweck und Grundbegriffe von dem Hexachord.

1. Ist das Choralsystem auf das Hexachord zurückgeführt, weil die Tongeschlechte auf der siebenten Stufe entschieden werden, daher auch die Ueberschreitung der sechs Töne nur bedingungsweise statt finden kann. Die siebente Stufe erhielt aus diesem Grunde den Namen Leiteton, weil durch sie in die Tongeschlechte und in die Tonarten eingeleitet wird.

2. Ist das Hexachord nach den Begriffen von hart, weich und natürlich auf die Tongeschlechte begründet, und deßwegen von den drei Buchstaben G, C und F abgeleitet und nach Quarten berechnet.

3. Erhalten die Töne von den Silben des Hexachords ihren Namen und die Buchstaben ein verschiedenes Tonverhältniß, je nachdem dasselbe für die Silben bestimmt ist.

4. Wird das Tonverhältniß und die Wiederholung der Silben durch die Tongeschlechte bestimmt, die in der Tonschrift erkannt werden müssen; die Solmisation gründet sich daher auf bestimmte Regeln, die aus der Zusammenstellung der sieben Hexachords hervorgingen.

5. Werden die Tongeschlechte mittelst des Hexachords in höheren und tieferen Tonlagen ausgeführt, wozu die betreffenden Töne in den systematisch geordneten sieben Hexachords zu finden sind.

6. Wird das Hexachord im Cantus durus hart — im Cantus ♭ mollis weich — und im Cantus naturalis natürlich überschritten und mit den höher stehenden verbunden, wobei es gar nicht möglich ist, den Halbtönen auszuweichen, wenn überhaupt der Choral nach einem Grundbegriff und System beurtheilt wird und die Lehrer desselben sich nicht der gröbsten Unwissenheit und Inconsequenz schuldig machen wollen.

7. Sind die Schlüsselzeichen (auch die in der modernen Tonschrift) aus den Ableitungsbuchstaben des Hexachords G, C und F hervorgegangen, daher die durchgreifende Berechnung der Tongeschlechte durch dieselben eine Bestätigung findet, die bis zu den gefärbten Linien im 11. Jahrhundert hinauf reicht, wo auch das Hexachord entstanden und im System eingeführt worden ist. Hingegen könnte der Choral, wie er ohne Cantus naturalis — ohne die Tonarten d moll, a moll und e moll — gelehrt wird, sehr leicht mit dem C Schlüssel und dem Bee (♭) allein angezeigt werden. Wozu sind drei Schlüsselzeichen nothwendig, wenn es nicht drei Tongeschlechte gibt? gibt es aber drei, wodurch unterscheiden sie sich? Diese Frage ist hier mit dem dreifachen Hexachord (♮, b, n) gegeben und beantwortet, während die Antagonisten nur absurde Definitionen und Zumuthungen darüber aufzustellen wissen.

8. Kann die französische, im 16. Jahrhundert erfundene und eingeführte Silbe „si“ im System keine vortheilhafte Anwendung finden, weil durch dieselbe die ursprüngliche Eintheilung, Bestimmung und Ordnung derangirt wird, die bis heute in der Tonschrift beibehalten blieb.

9. Stimmt der Gesang, der nach den Grundsätzen des Hexachords vorgetragen wird, mit den strengsten Regeln des Contrapunctes überein, und es ist kein Beispiel aufzuweisen, welches nicht vierstimmig gesetzt werden könnte. Zugleich übertrifft dieser Gesang den neueren sogenannten Choral himmelweit in der Anmuth und Euphonie, daher auch die alten harmonischen Meister ihre Werke auf das Hexachord basirten, dessen Kenntniß zu ihrer Beurtheilung und Uebersetzung absolut nothwendig ist.

Es wird hier die Behauptung aufgestellt, daß jeder Sänger mit der gründlichen Kenntniß des Hexachords im Stande ist, die alten harmonischen Werke correct in die heutige Tonschrift zu übersetzen, so wie die alten Sänger die Tonschrift ohne Kenntniß des Contrapunctes lesen konnten, oder vier Knaben einen Canon einstudiren können, ohne einen Begriff davon zu haben. Hingegen wird

behauptet, daß die gründlichsten Kenntnisse des Contrapunctes ohne Kenntniß des Hexachords nicht hinreichend sind, die alten harmonischen Werke correct zu übersetzen, weil der Contrapunctist die verschiedene Ueberschreitung und Verbindung des Hexachords in seinen Regeln nicht findet, daher oft auch nicht weiß, was auf der siebenten Stufe vorgeht, ob dieselbe wirklich als siebente, oder als sechste, vierte, dritte, zweite ꝛc. zu behandeln ist? Die Härten und die gezwungenen Harmoniefolgen, die bei so vielen Uebersetzungen zu finden und zu hören sind, mit denen man sich so zu sagen nur durchschlagt, stammen von dieser Unkenntniß her.

Es ist demnach eine ganz verkehrte Ansicht, wenn sich Einige beim Choral und dessen Grundgesetzen auf den Contrapunct berufen, weil derselbe Jahrhunderte früher bestand, als selbst der Namen Contrapunct bekannt war.

Im Hexachord werden die Grundtöne C, D, E, F, g und a gefunden, in denen sich der ganze Choral bewegt. In Folge der zweifachen Ueberschreitung und Verbindung des Hexachords und in Folge einer eigenen Eintheilung erhaltet jeder Grundton beziehungsweise zwei siebente Stufen, wovon die tiefere unvollkommen, die höhere aber vollkommen genannt wird. Die unvollkommene bezieht sich auf eine Veränderung — die vollkommene aber auf den Ausdruck der vollständigen Tonleiter. Z. B. der Grundton D

♭ ♮ n
mit den siebenten Stufen c, sol, fa, ut.



Die siebente Stufe wird demnach unvollkommen genannt, wenn der Leiteton nicht ausgedrückt werden darf, hingegen vollkommen, wenn er zum Ausdrucke gelangt. Aus diesem erklärt sich auch der Grundsatz, der im Cantus naturalis die unmittelbare Verbindung der sechsten und der siebenten Stufe verbietet; die Tongeschlechte oder die modernen Tonarten f dur und d moll geben in diesem Beispiel durch die Töne c und cis darüber Aufschluß.

In der alten Nomenclatur werden die sechs Grundtöne und ihre siebenten Stufen auf folgende Art angegeben und bezeichnet.

♭ ♮
Das Ut hat b fa mi.

♭ ♮ n
„ Re „ c sol fa ut.

♭ ♮ n
„ Mi „ d la sol re.

♮ n
„ Fa „ e la mi und das Fa fictum.

n ♭
„ Sol „ f fa ut.

n ♭ ♮
„ La „ g sol re ut.

Es geht aus dieser Bezeichnung hervor, daß die guidonische Hand älter als die Silbe „do" ist, die in einer späteren Zeit für den Cantus naturalis erfunden und dessen Leiteton unterlegt ward, um das Ut im Cantus ♭ mollis davon zu unterscheiden. Es liegt indessen nicht viel daran, ob dieser Leiteton ut, do oder cis, gis, dis genannt wird, weil es an sich gleich ist, ob die Töne X oder Y genannt werden. Aus diesem Grunde kann nun auch die Buchstabenbenennung in dieser Chorallehre ausgesetzt, und mit dem bedungenen Tonverhältnisse statt der Solmisation beigefügt werden, wobei aber die Kenntniß von den Grundbegriffen des Hexachords stets vorausgesetzt bleibt. Die in der musikalischen Welt schon längst nicht mehr verstandene alte Nomenclatur und die

heutige allgemein übliche und verständliche Musiksprache gebieten diese Veränderung und Uebersetzung, die um so leichter zu realisiren ist, da die Grundbegriffe von dem Hexachord festgestellt sind, daher auch die Berufung auf dieselben in der Fortsetzung mit den Zeichen ♮, ♭, n, oder ♯ noch angedeutet wird.

Die sechs Grundtöne und ihre unvollkommenen und vollkommenen siebenten Stufen werden in der heutigen Musiksprache auf folgende Art angezeigt und ausgesprochen.

Der	Grundton	C	hat	als	siebente	Stufe	b		und	h.
"	"	D	"	"	"	"	c	"		cis.
"	"	E	"	"	"	"	d	"		dis.
"	"	F	"	"	"	"	es	"		e.
"	"	g	"	"	"	"	f	"		fis.
"	"	a	"	"	"	"	g	"		gis.

Außer diesen, in den Tongeschlechten und im System des Hexachords begründeten, gibt es keine Halbtöne im Choral, weil das Tonverhältniß des Buchstaben a nie verändert wird, und weil nur beim Buchstaben e eine Erniedrigung oder Verminderung des Tonverhältnisses, durch das Fa fictum vorkommt. Die vorstehenden Töne kommen jedoch nicht nur als Septen, sondern auch als Secunden und Terzen vor, in welcher Eigenschaft sie aber aufhören, Halbtöne zu sein.

Zur Beurtheilung der alten Tonschrift ist es nothwendig, auch die Umkehrung der Tonstufen kennen zu lernen, die vom Grundtone abwärts als erster, zweiter, dritter, vierter, fünfter und sechster gezählt — und Untersecund, Unterterz, Unterquart, Unterquint und Untersexte genannt werden.

Eben so muß jeder Choralist wissen, daß im alten System die Grundtöne nicht durch die übermäßige Quart in ihre Oberquint versetzt werden (z. B. der Uebergang von c dur ins g dur), sondern daß diese Veränderung auf das Hexachord und dessen Ueberschreitung zurück zu führen ist, wie dieß hier im Cantus ♭ mollis und Cantus durus angezeigt wird.

Cantus b mollis: g a h½c d e½f g; weiche Ueberschreitung.
Cantus durus: g a h½c d e fis½g; harte "
1 2 3 4 5 6 7 8.

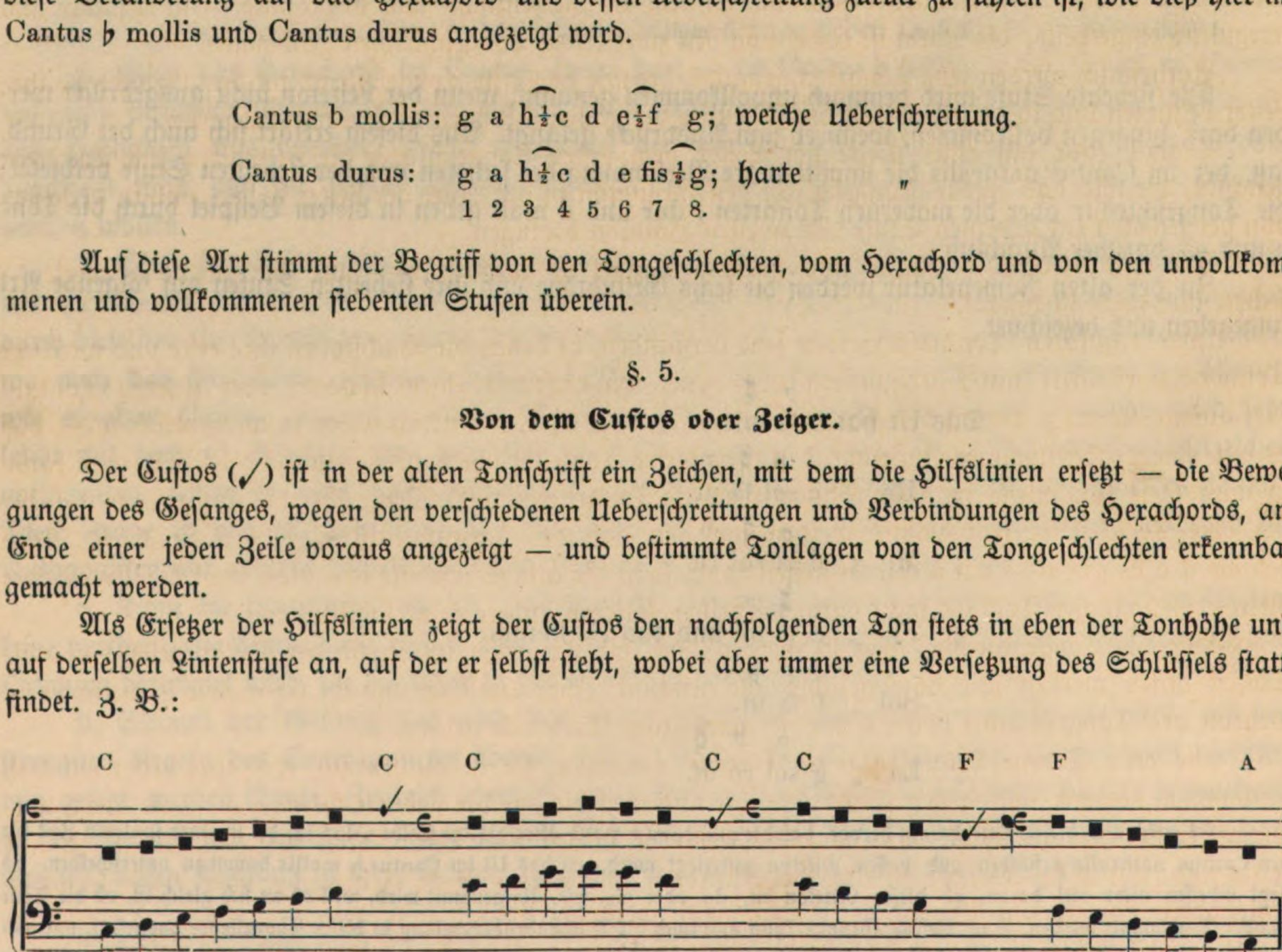
Auf diese Art stimmt der Begriff von den Tongeschlechten, vom Hexachord und von den unvollkommenen und vollkommenen siebenten Stufen überein.

§. 5.

Von dem Custos oder Zeiger.

Der Custos (✓) ist in der alten Tonschrift ein Zeichen, mit dem die Hilfslinien ersetzt — die Bewegungen des Gesanges, wegen den verschiedenen Ueberschreitungen und Verbindungen des Hexachords, am Ende einer jeden Zeile voraus angezeigt — und bestimmte Tonlagen von den Tongeschlechten erkennbar gemacht werden.

Als Ersetzer der Hilfslinien zeigt der Custos den nachfolgenden Ton stets in eben der Tonhöhe und auf derselben Linienstufe an, auf der er selbst steht, wobei aber immer eine Versetzung des Schlüssels stattfindet. Z. B.:



Hilfslinien.

Mittelst des Custos wird demnach der Gesang stets auf den 9 Linienstufen angezeigt, ohne daß bei einem größeren Tonumfang Hilfslinien nothwendig werden.

Seine zweite Bedeutung am Ende einer jeden Zeile besteht einfach darin, daß er dem Sänger voraus die Tonstufe anzeigt, die auf der folgenden Zeile als erste, als zweite, dritte, vierte, fünfte, sechste oder siebente auszusprechen ist, wornach der vorhergehende Ton sein Verhältniß in der Tonleiter erhaltet.

Seine dritte Bedeutung besteht in seiner Abwesenheit; wenn nämlich die Schlüssel im Verlaufe eines Gesangstückes versetzt werden, ohne das der Custos den nächstfolgenden Ton anzeigt, so ist die Tonhöhe desselben nach dem Schlüssel zu bemessen, wie dieß später bei den regulären und irregulären Tonarten wird dargestellt werden.

§. 6.

Von den Tonarten überhaupt.

Mit jeder Tonart wird ein ursprüngliches Tongeschlecht ausgedrückt, und die Lage, Höhe oder Tiefe, in welcher dasselbe zum Ausdrucke gelangt, wird Art des Tongeschlechtes oder Tonart genannt. Die Quint und die Quart sind für diese Uebersetzungen in verschiedene Lagen das erste und leitende Naturgesetz, so wie diese beiden Töne auch als die untrüglichsten Stimmungspuncte in der Musik erscheinen und selbst in der Natur mit ihrem Grundtone harmonisch ertönen.

Der Choralgesang bewegt sich in 8 Tonarten, wovon die 6 Töne C, D, E, F, g, a die eigentlichen Grundtöne bilden. Die Tonarten sind im System in authentische und in plagale — in reguläre und irreguläre eingetheilt; die Norm ist dabei von den zwei ersten Tongeschlechten genommen.

Authentisch werden jene Tonarten genannt, die wie das erste Tongeschlecht mit dem Grundtone ihre Leiter beginnen und in derselben von der siebenten zur achten Stufe einen Halbton enthalten.

Plagal (nur auf einer Seite der Leiter dem ersten Tongeschlechte gleich) werden jene Tonarten genannt, die wie das zweite Tongeschlecht den Grundton in der Mitte der Leiter haben, und in derselben von der sechsten zur siebenten Stufe den zweiten Halbton bedingen.

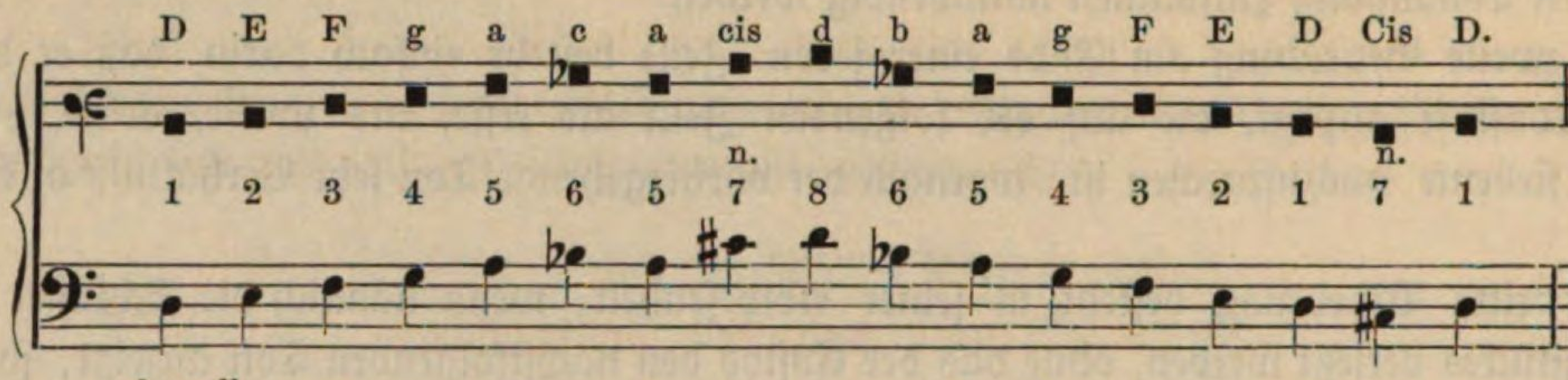
Die erste — dritte — fünfte und siebente Tonart ist authentisch — und die zweite — vierte — sechste und achte ist plagal.

Unter regulären Tonarten werden jene verstanden, in denen die Buchstaben ihre erste und wirkliche Tonhöhe vorstellen; unter irregulären aber jene, wo dieselben einen höheren oder tieferen Tonlaut substituiren. Wenn z. B. mit den Buchstaben c, d, e, f, g, a, h, c wirklich c dur so ausgedrückt wird, daß es mit einem abgestimmten Instrument in eben dieser Tonleiter übereinstimmt und begleitet werden kann, so wird diese Singweise im alten System reguläre Tonart genannt. Wenn aber die Tonleiter von c dur um eine Terze tiefer transponirt werden muß, so daß der Instrumentist dieselbe nur mit den Tönen a h cis d e fis gis a — mit a dur begleiten kann, so ist die alte Singweise irregulär, weil die Buchstaben ihren ursprünglichen Tonlaut nicht darin vorstellen, sondern andere Töne substituiren.

Wie die Tongeschlechte, eben so werden auch die Tonarten im Kreise der Octav gelehrt und die Stufen darin werden wie dort gezählt und genannt. Ihre Tonleiter und ihr Charakter ist verschieden, weil die drei Tongeschlechte höher und tiefer darin zum Ausdrucke gelangen.

Die erste Tonart bewegt sich im Cantus naturalis; sie ist authentisch, weil ihre Leiter mit dem Grundtone beginnt und dessen Octav erreicht, und weil die erhöhte siebente Stufe c n — cis darin vorkommt; in der heutigen Musik wird sie d moll genannt, in den alten Lehrbüchern aber heißt es: sie beginnt in Re und ruht in la. D (re) ist also ihr Grundton und a (la) ist die Oberquint oder die herrschende Dominante von diesem Grundtone, der zugleich die kleine Sexte (nach alten Schulen b, fa) bedingt, so daß unser heutiges d moll fix und fertig darin vorkommt, obwohl diese Tonart von den Alten nicht d moll, sondern erster Modus, oder auch Cantus naturalis genannt wurde.

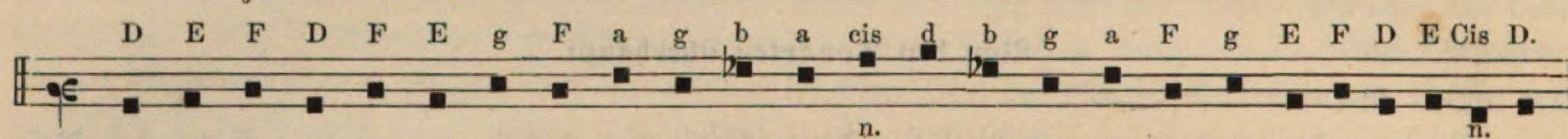
Erste Tonart, authentisch und regulär.



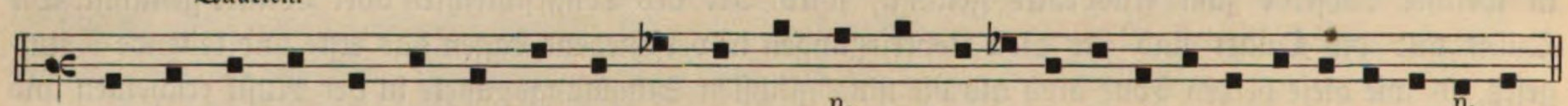
d moll.

Anfänger müssen sich hier an das Hexachord erinnern, daß das En — n auf der siebenten Stufe die Bedeutung „naturgemäß" hat und das Kreuzchen — ♯ —, in dieser Tonleiter cis, vorstellt. Bei diesen Beispielen muß auch der praktische Unterricht beginnen; zu diesem Zwecke werden die Terz-, Quart-, Quint- und Sext-Sprünge hier in jeder Tonart aufgestellt, wie dieselben ohne Veränderung des Tongeschlechtes im Choral vorkommen.

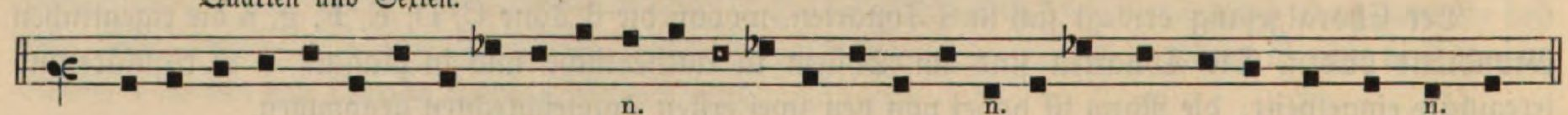
Terzen.



Quarten.

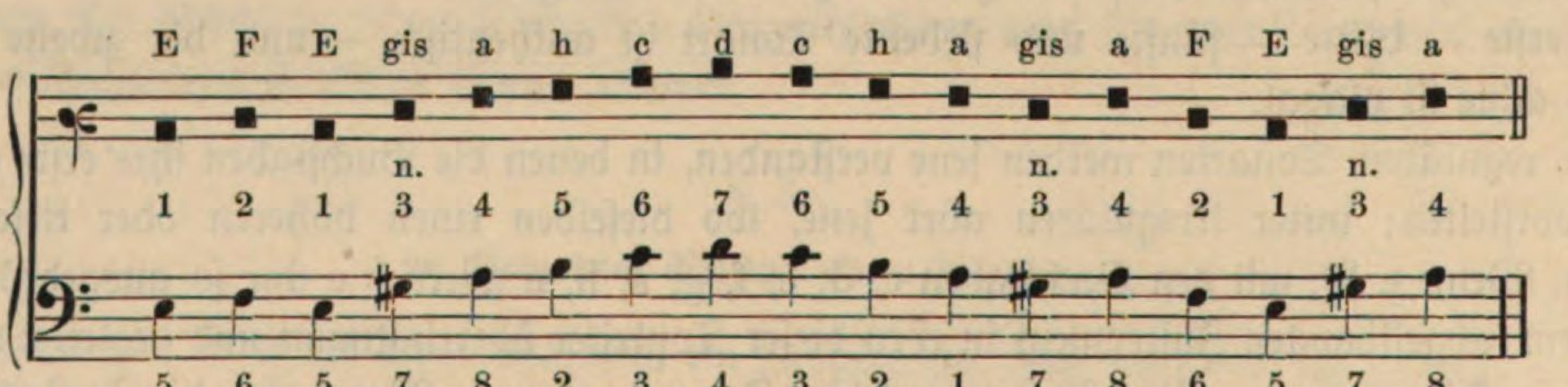


Quarten und Sexten.



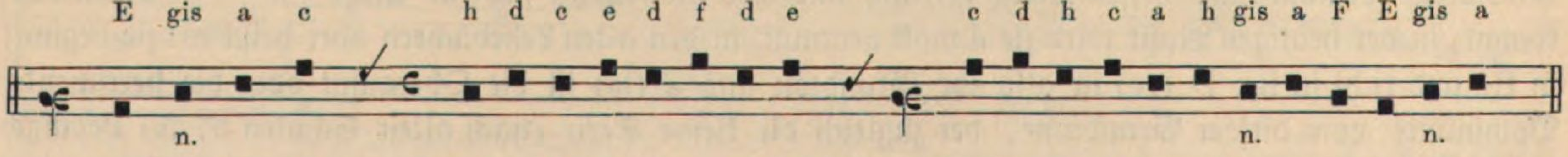
Die zweite Tonart ist plagal; sie gründet sich wie die erste auf den Cantus naturalis, dessen erster Grundton hier in die Oberquint übersetzt wird, daher das heutige a moll darin zum Ausdrucke gelangt.

Zweite Tonart, plagal und regulär.



Da diese Tonleiter plagal ist, so hat sie den Grundton a in der Mitte und der Leiteton fällt auf die dritte Stufe, die mit der zweiten nicht verbunden werden darf, wenn keine Versetzung des Grundtones statt findet. Im heutigen Unterricht gewährt jedoch die Stufenzählung, wie sie bei der Uebersetzung angezeigt ist, eine größere Klarheit, weil dieselbe vom Grundtone ausgeht, der nicht mehr a la mi re genannt wird. Da sich die alte Stufenzählung auch auf die alte Nomenclatur bezieht, die hier bei der Veränderung des alphabetischen Namens der Buchstaben unnütz erscheint, so soll sich jeder Anfänger nach der heutigen Beurtheilungsweise zu orientiren suchen und die Zählung stets bei dem Grundtone beginnen.

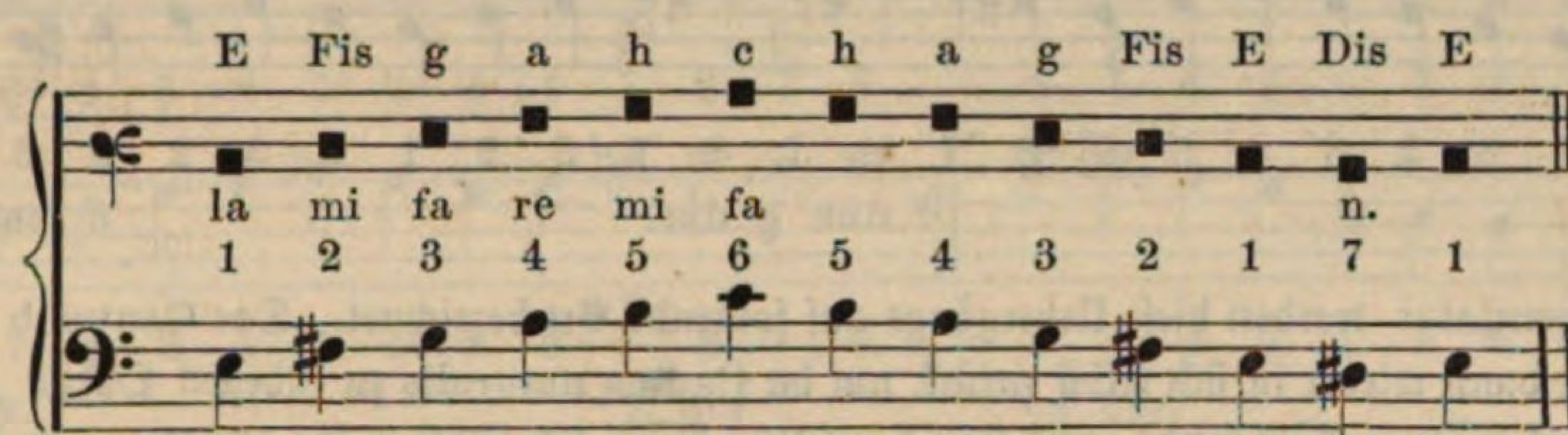
Terzen in der zweiten Tonart.



Die übrigen Intervallen können in dieser Tonart nur bedingungsweise intonirt werden, worüber später bei der Verwandtschaft der Tonarten das Nöthige angezeigt wird.

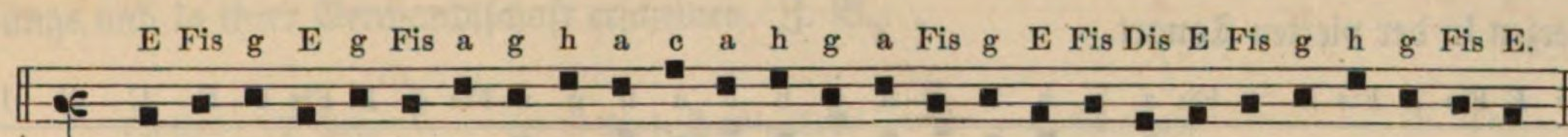
Die dritte Tonart ist authentisch, ihre Tonleiter beginnt daher mit dem Grundtone im Cantus naturalis, der hier von der zweiten Tonart wieder in die Oberquint und Unterquart übersetzt wird. In dieser Tonleiter ist die Secund nicht als Halbton zu betrachten, sondern als natürliche Tonstufe, die mit dem alten himmlischen Mi fa gelehrt wird, welches den diabolus in musica beseitiget. Da die Tonart authentisch ist, so muß sie auch die vollkommene siebente Stufe erhalten und wie hier angezeigt, ausgedrückt werden.

Dritte Tonart, authentisch und regulär.



In dieser Tonleiter wird das Hexachord nur bei der Secund und Terz, bei der Quint und Sext aber nicht verbunden; man sehe das E la und g ut auf der guidonischen Hand.

Terzen in der dritten Tonart.



Die großen uud die kleinen Buchstaben werden hier stets nach der Octav angezeigt, in der sie die Töne vorstellen. Diese Bezeichnung und die Kenntniß von ihrer Bedeutung ist nothwendig, weil das Liniensystem darnach berechnet ward, welches im Choral auf einer eigenthümlichen Grundanschauung beruht und eine größere Aufmerksamkeit, als in der heutigen Tonschrift erfordert.

Verschiedene Intervallen in der dritten Tonart.



Die vierte Tonart ist plagal; um diese zu verstehen, muß man sich den Cantus durus und den Cantus ♭ mollis vorstellen und den Begriff davon festhalten, ohne das ein Bee (♭) dabei vorkommt. Diese Tonart hat den Buchstaben oder Ton g als Grundton, weil sie zur Modulation mit der dritten — mit e moll bestimmt ist, daher sie auch g dur, jedoch plagal in ihrer Leiter vorstellt. Sie unterscheidet sich also von dem eigentlichen g dur, von der siebenten Tonart durch die nachstehende Tonfolge.

		♭ 1 2 3 4 5 6 7 8.	
IV. Tonart, plagal:		D E Fis ½ g a h ½ c d.	Cantus b mollis.
VII.	„ authentisch:	g a h ½ c d e fis ½ g. 1 2 3 4 5 6 7 8. ♮	Cantus durus.

Mit den plagalen Tonarten werden die Grundtöne in die Terzen, Quarten und Quinten versetzt und diese Versetzung wird im alten System stets nach den Begriffen von hart, weich und natürlich ausgeführt. In der vierten Tonart wird daher der Uebergang in die dritte — und von der dritten in die

vierte (g dur und e moll) und der Uebergang von Cantus ♭ mollis in den Cantus durus — von g dur ins d dur bewerkstelliget, der in keiner andern Tonart ausgeführt werden kann. Z. B.:

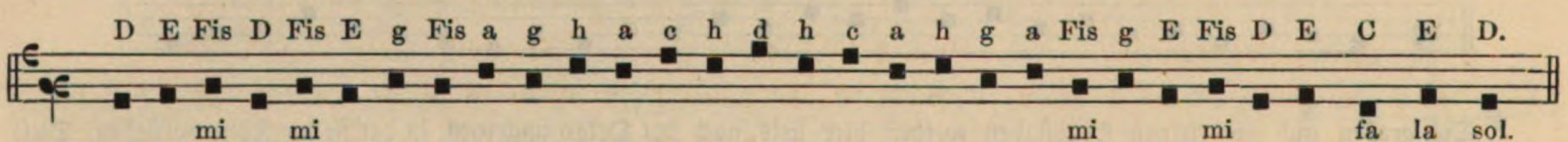
Vierte Tonart, plagal und regulär.

III. Tonart.

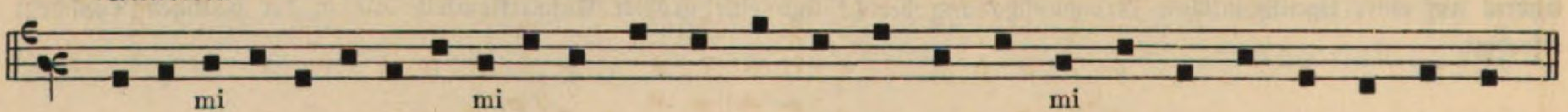


In der alten Nomenclatur werden diese Uebergänge auf folgende Art bezeichnet. „Der Cantus b mollis bewegt sich in den Cantus durus (♮) und kehrt dann wieder in sich selbst zurück, um im Cantus naturalis zu enden." Oder: „die vierte Tonart bewegt sich in ihr Confinale," (was später erklärt wird) „und von demselben durch sich selbst in ihr Finale — in die dritte Tonart." Oder: „der Gesang bewegt sich von D sol re zu c sol fa ut und von a la mi re zu d la sol re, wo er durch c sol fa ut in das E la mi übergeht und endet." Die Solmisationsregeln zu dieser Bezeichnung würden mehr als zwei Blattseiten anfüllen; dieselben werden daher übergangen, weil ihr Sinn und ihre Bedeutung hier genügend in der modernen Tonschrift zu erkennen ist, und weil ohnedieß unter tausend Musikern kaum zehn ein Interesse dabei finden könnten, wie sich dieß schon bei der Abhandlung „Tonarten des Choralgesanges, Wien bei P. Rohrmann 1842" erwiesen hat, in der diese Neugierde befriediget wird.

Terzen in der vierten Tonart.



Quarten.



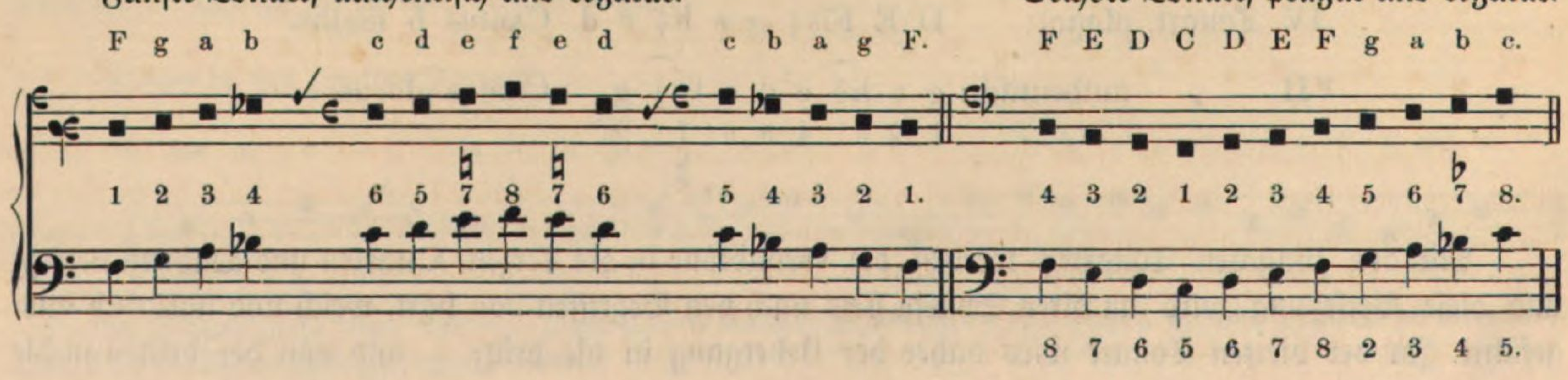
Quinten und Sexten.



Damit sich Anfänger an das Hexachord erinnern, aus welchem diese Tonleiter hervorgeht und zusammengestellt wird, werden hier der C und der F Schlüssel, das Hexachord vom tiefen Gamma und vom kleinen g angezeigt, wobei die Terz Fis, bei der Verbindung für die plagale Tonart sich naturgemäß ergibt, daher bei Nr. 7 auf der Hand auch naturgemäß (F fa) bezeichnet ist, so wie sie durch den diabolis in musica eine Andeutung erhaltet.

Die fünfte Tonart ist authentisch; sie bewegt sich im Cantus durus und stellt regulär das moderne f dur vor. Sie beginnt mit dem Grundtone F, dem Stammtone des weichen Hexachords, welches bei e la mi scharf oder hart überschritten wird.

Fünfte Tonart, authentisch und regulär. Sechste Tonart, plagal und regulär.



Die sechste Tonart wird hier zugleich mit demselben Grundtone, jedoch als Cantus ♭ mollis, mit ihrer plagalen Tonleiter angezeigt, in der die Tonarten f dur und c dur in Verbindung gebracht werden. In diesem Falle wird der Uebergang von Cantus ♭ mollis in den Cantus durus — von der sechsten in die achte Tonart gemacht, wobei auch das Hexachord weich und hart zu überschreiten ist. Z. B.

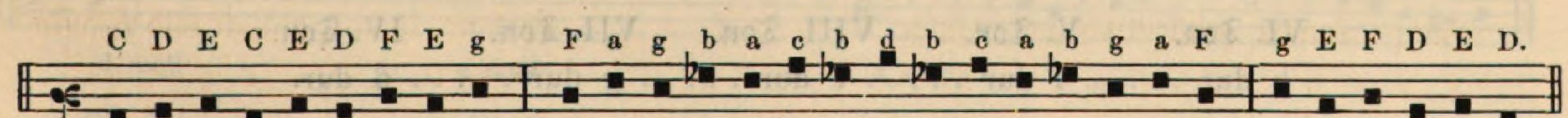


Die Tonleiter von der sechsten Tonart wird zugleich auch von dem Tone F abgeleitet und plagal entwickelt, jedoch wie im vorstehenden Beispiel auch wieder in den Cantus durus, in die fünfte Tonart hinüber geführt, wobei das sogenannte — im Alterthum berühmte Fa fictum — die weiche und die harte Ueberschreitung des Hexachords abermal zu finden ist, und wobei die Tonarten ♭ dur und f dur im Zusammenhange und in ihrer Verwandtschaft erscheinen. Z. B.:



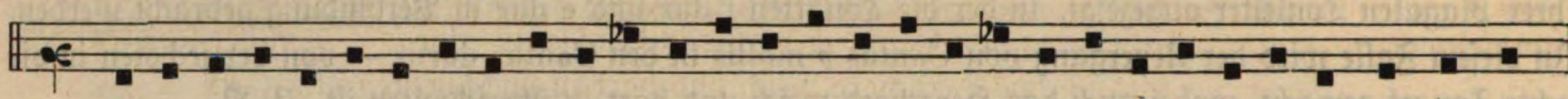
Das mit einem Sternchen (*) bezeichnete es, welches im zweiten Tongeschlecht, im weichen Hexachord und hier nun in der plagalen Tonart begründet ist, bildet das Fa fictum, mit dem in der angezeigten Bewegung der diabolus in musica beseitiget wird, der auch in der sechsten Tonart alle Begriffe verwirrt, wenn die Halbtöne, wie ein Lehrer sagt, sich per abusum in den Choral eingeschlichen haben. Dieser Lehrer hat jedoch voraus schon den Beweis selbst geliefert, daß er das alte System weder auf die Tongeschlechte, noch auf das Hexachord, noch weniger auf den Begriff von authentisch und plagal zurück zu führen weiß, daher er seine unmusikalische Ansicht auch nur in guter Absicht ausgesprochen haben dürfte; es war P. Martini.

Terzen in der fünften und sechsten Tonart.
Gemischtes Tongeschlecht, daher mit dem F Schlüssel vorgezeichnet.



Bei den senkrecht über die Linien gezogenen Strichen wird wohl jeder Musiker wahrnehmen, daß sich daselbst Abschnitte bilden, daß etwas Neues beginnt, daher auch im System des Hexachords die sechste Tonart aus dem Cantus durus hervorgeht. Um das Naturgeheimniß etwas näher kennen zu lernen, versuche man den ersten Abschnitt bis zum senkrechten Strich forte — den zweiten piano — und den dritten wieder forte abzusingen, damit die Tonfolgen deutlicher hervortreten. Wer sodann ein wenig mit den verschiedenen Ansichten bekannt ist, die über die Grundgesetze des Tonsystems schon verbreitet worden sind, der wird bald finden, daß dieselben der Zusammenstellung und Berechnung des Hexachords, wie Kinder einem Riesen gegenüber stehen.

Quarten.



Quinten und Sexten.



Die siebente Tonart ist authentisch; sie bewegt sich im Cantus durus und stellt regulär das moderne g dur vor. Sie beginnt mit dem Grundtone g und unterscheidet sich von der achten wie gewöhnlich auf der siebenten Stufe durch die harte Ueberschreitung des Hexachords — durch den Ton fis. Z. B.:

Siebente Tonart, authentisch und regulär.



Die achte Tonart wird nur der siebenten gegenüber — und weil die Grundtöne in ihr versetzt werden — plagal genannt, denn ihre Tonleiter kann auch authentisch ausgedrückt werden, ohne daß sich ihr Grundton verändert. Z. B.:



Es bedarf wohl keiner Erklärung mehr, daß bei den vier authentischen und vier plagalen Tonarten die Grundbegriffe von den Tongeschlechten und von dem Hexachord realisirt und mit der strengsten Consequenz durchgeführt sind. Man kann sich das Wesen und den Inhalt von den Tongeschlechten, von dem Hexachord und von den acht Tonarten, ihre Verwandtschaft, ihre nähere oder fernere Stellung zu einander, ihre Bedeutung, so wie überhaupt den Grundgedanken von dem alten System in dem nachstehenden Tonkreis vorstellen; die Tonarten müssen jedoch aufsteigend als authentisch und absteigend als plagal darin betrachtet und beurtheilt werden. Aufsteigend muß man sich die moderne übermäßige Quart wie die alte erhöhte siebente Stufe mi ♮ oder die Diësis n — und absteigend die kleine Sept oder reine Quart wie die plagalen Tonleitern auf der siebenten Stufe vorstellen und sodann die Entfernung festhalten, in der die Tonarten zu einander stehen, weil ihre nähere oder fernere Verwandtschaft sich auf dieselbe gründet.

VI. Ton. V. Ton. VIII. Ton. VII. Ton. IV. Ton.

b dur . . . . . f dur . . . . . c dur . . . . . g dur . . . . . d dur.

berührend. . . . berührend.

g moll . . . . . d moll . . . . . a moll . . . . . e moll . . . . . h moll.

I. Ton. II. Ton. III. Ton.

Die Grundtöne von den Tonleitern ♭ dur und g moll, d dur und h moll werden im alten System nicht gezählt, weil dieselben nur vorübergehend vorkommen und mit Ausnahme des Tones g im ganzen Choral nie als Finale erscheinen. Das vorüber-

gehende oder berührte b dur ist in der VI. Tonart bei dem Fa fictum — und das vorübergehende d dur in der IV. Tonart als Cantus durus schon angezeigt worden; die unvollständigen Tonleitern g moll und h moll, die nur mit einigen Tönen vorkommen, werden später angezeigt.

Terzen in der achten Tonart.



Quarten und Quinten.



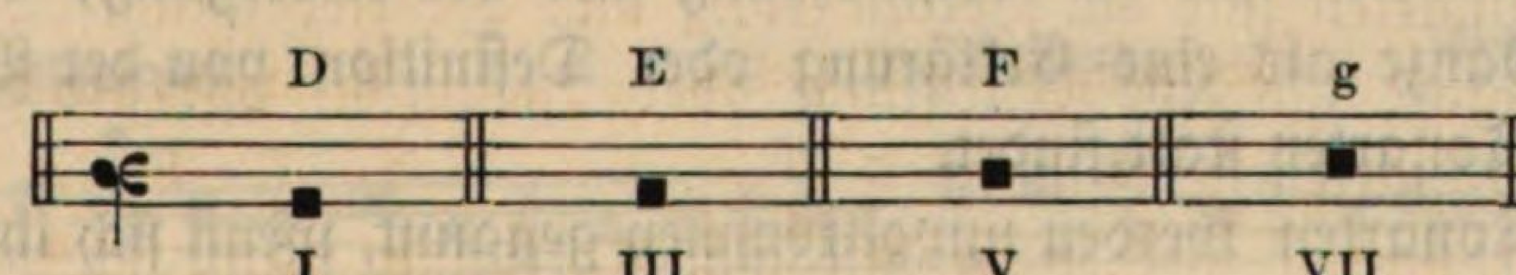
Anfänger gelangen am schnellsten zu einer reinen Intonation der Intervallen, wenn sie dieselben durch die zwischen liegenden Töne in der Tonleiter zuerst aufsuchen, wie dieß hier beim ersten Intervall angezeigt ist.

Die Buchstaben und die moderne Uebersetzung werden diesen Beispielen aus dem Grunde nicht beigefügt, damit dieselben zugleich auch eine Uebung in der Leseart der Tonschrift gewähren, wobei die vorstehende Tonleiter stets die Basis bildet und jeden Zweifel aufklärt, wenn ein Intervallen-Verhältniß nicht erkannt werden sollte.

§. 7.

Von der Kenntniß der Tonarten in der Tonschrift durch das Finale und Confinale.

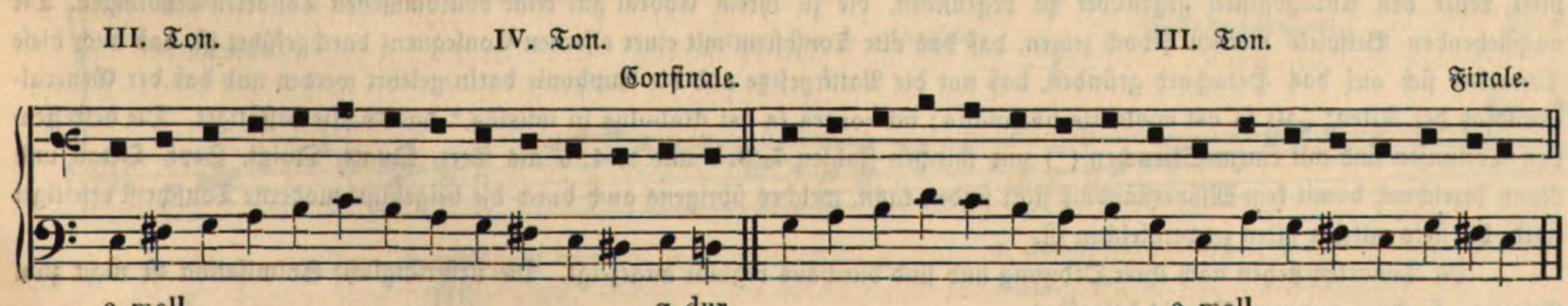
Da mit den Schlüsseln allein die Verwandlung der Tongeschlechte und ihre Uebersetzungen in höhere oder tiefere Lagen in der Tonschrift nicht genügend erkennbar gemacht werden kann, so wird in den alten gründlichen Lehrbüchern das Finale und Confinale (Ende und Mitende — Endnote des Gesangstückes — Grund- oder Schlußton) als Kennzeichen von den Tonarten angezeigt. Den Lehrbüchern zu Folge gibt es vier regelmäßige Endnoten oder Endbuchstaben, die Finale genannt werden, und die bei den authentischen Tonarten die Grundtöne vorstellen. Das Finale D zeigt die erste — E zeigt die dritte — F zeigt die fünfte und g zeigt die siebente Tonart an. Z. B.:



Mit diesen Endnoten sind auch die plagalen Tonarten erkennbar gemacht, insofern dieselben mit den authentischen im Verlaufe eines Gesangstückes vorkommen und nicht in ihrem eigenen Grundtone enden.

Der Begriff und die Bedeutung von dem Finale und Confinale ist in den nachstehenden Beispielen dargestellt, die jedoch nur für diesen Begriff, ohne weitere Veränderung der Tonarten zusammengestellt sind.









Die Gewohnheit, mit dem Grundtone zu enden, ist bis heute auch in der modernen Musik üblich geblieben. Das Finale ist daher allerdings hinreichend, die herrschende Tonart anzuzeigen; es reicht aber nicht hin, die Veränderungen anzuzeigen, die aus der Verwandtschaft der Tonarten hervorgehen, wie dieselbe im vorigen Paragraph in dem Tonkreise angezeigt ist.

§. 8.

Von den unvollkommenen, vollkommenen und übervollkommenen Tonarten.

Unter diesen Tonarten wird der Ausdruck der Tonleitern verstanden, je nachdem derselbe unvollkommen — vollkommen — oder noch mehr als vollkommen — auszusprechen ist. Nach den heutigen Begriffen ist mit diesen Tonarten nur die Veränderung und der Uebergang, von einer in die andere bezeichnet, so daß das Ganze als eine Erklärung oder Definition von der Verwandtschaft betrachtet werden kann, die bei den Tonarten statt findet.

Die authentischen Tonarten werden unvollkommen genannt, wenn sich ihre Bewegung nur bis in die Obersept erstreckt — hingegen vollkommen, wenn sie die Octav erreicht — und übervollkommen, wenn die Nonn zum Ausdrucke gelangt.

Die plagalen Tonarten sind unvollkommen, wenn sich ihre Bewegung in die Unterterz vom Grundtone — hingegen vollkommen, wenn sich dieselbe bis in die Unterquart — und übervollkommen, wenn sie sich in die Unterquint erstreckt.

Diese Angaben beziehen sich durchaus auf die siebente Stufe der herrschenden Tonart und gründen sich daher auf das System des Hexachords. Zugleich wird der Grundsatz dabei wiederholt, daß die sechste und die siebente Stufe im Cantus naturalis, ohne Veränderung der Tonart, nicht unmittelbar miteinander verbunden werden kann.

Es wäre unnütz, hier die alte Nomenclatur zu diesen Grundsätzen anzuzeigen, nachdem dieselbe ohnehin von Wenigen verstanden wird; es dürfte die Berufung auf alle alten gründlichen Lehrbücher genügen (z B. auf den Cantorinus Romanus in jeder Auflage vom Jahre 1508 bis 1542, in denen die Kenntniß dieser Tonarten als eine wesentliche Bedingung aufgestellt wird), um diese Lehre den Antagonisten gegenüber zu begründen, die zu ihrem Choral gar keine vollkommenen Tonarten benöthigen. Die nachstehenden Beispiele werden jedoch zeigen, daß das alte Tonsystem mit einer eisernen Consequenz durchgeführt ist, daß auch diese Tonarten sich auf das Hexachord gründen, daß nur die Naturgesetze und die Euphonie darin gelehrt werden und daß der Generalgrundsatz der Alten: „Mi fa est coelestis harmonia; mi contra fa est diabolus in musica," das Ganze bestätiget. Die betreffenden Tonstufen sind mit einem Sternchen (*) und mit den Zahlen 7, 8, 9 und 3, 4, 5 als Terz, Quart, Quint, Sept, Octav und Nonn bezeichnet, damit kein Mißverständniß statt finden kann, welches übrigens auch durch die beigefügte moderne Tonschrift beseitiget wird, die stets mit der alten zu vergleichen ist.

Die Tonarten stehen nach ihrer Ordnung und sind durchaus regulär angezeigt. Die ursprüngliche Solmisation ist nicht zum Erlernen, sondern nur zum Beweis beigefügt.

I. Tonart, authentisch.



II. Tonart, plagal.



III. Tonart, authentisch.



IV. Tonart, plagal.



V. Tonart, authentisch.



VI. Tonart, plagal.



VII. Tonart, authentisch.



VIII. Tonart, plagal.



Diese Beispiele sind hier aus dem Grunde tonleiterartig aufgestellt, damit Anfänger die Uebereinstimmung der Tongeschlechte, des Hexachords und der Verwandtschaft der Tonarten in einer einfachen Form vor sich sehen und die Begriffe um

so leichter auffassen. Es ist leicht begreiflich, daß der Choralgesang in ein sinnloses Geschrei ausarten muß, wenn diese Tonarten nicht erkannt und beachtet werden; wie man sieht, gehen dieselben nicht aus einer künstlichen Zusammenstellung, sondern aus den Naturgesetzen hervor, und ihre Erklärung gehört im alten wie im modernen System zu den Grundlehren des Gesanges überhaupt, sobald von verschiedenen Tonarten die Rede ist. Die praktischen Beispiele aus den alten Gesangbüchern werden später zeigen, wie tief diese Tonarten oder Modulationen im Choral begründet sind und wie häufig sie darin vorkommen.

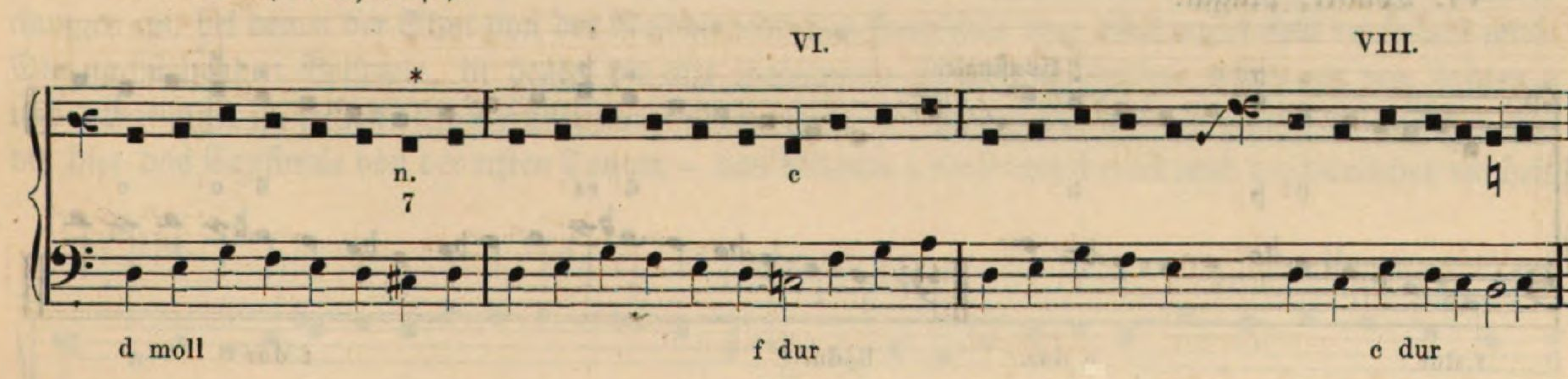
§. 9.

Von der Zulassungsnote — Notæ concessionis.

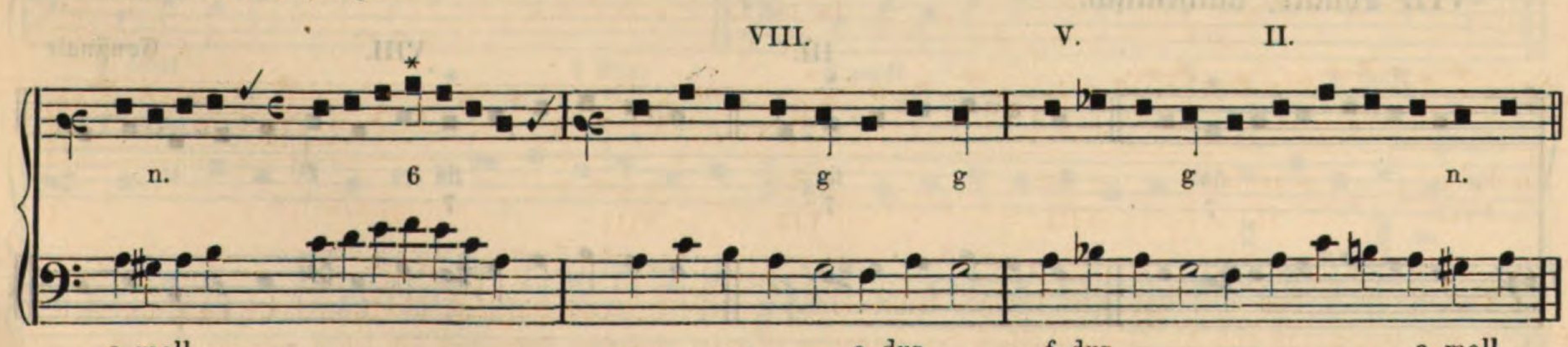
Damit die Veränderung der Tonarten noch mehr hervorgehoben und erkennbar gemacht wird, haben die Alten auf die verschiedene Ueberschreitung und Verbindung des Hexachords mit einer eigenen Note, oder vielmehr mit einem eigenen Ton aufmerksam gemacht und denselben in den Tonarten Zulassungsnote — Notæ concessionis genannt. Sie erhielt diesen Namen, weil sich die Tonarten erst nach ihrer Ueberschreitung verändern, welche Veränderung aus der Fortschreitung erkannt werden muß.

Die authentischen Tonarten haben die Zulassungsnote unmittelbar unter ihrem Grundtone — und die plagalen haben dieselbe in der Obersext ihrer Tonleiter, vom Stammtone — nicht vom Grundtone aus gerechnet, denn vom letzten aus liegt dieselbe in der Oberterz. In beiden Gattungen handelt es sich daher um die alte siebente Stufe — um die Verbindungsart des Hexachords, die bei der Ueberschreitung der Zulassungsnote nach den festgestellten Grundsätzen auszudrücken ist. Der Grund von dieser Anordnung und Kennzeichnung kann ohne Noten mit den Buchstaben klar gemacht werden. In der sechsten Tonart c d e f g a (1 2 3 4 5 6) bildet z. B. der Ton a die Sext und die Zulassungsnote, bei deren Ueberschreitung aber durch die Fortschreitung erkannt werden muß, ob der Ton ♭ oder h (♭ ♮ / fa mi) zu intoniren ist. Eben so handelt es sich bei den authentischen Tonarten um den Ausdruck oder um die Auflösung der Leitetöne Cis, Dis, E, Fis, die zu den Grundtönen D, E, F, g die siebenten Stufen bilden, bei den Veränderungen aber auch als C, D, Es, F vorkommen. In den nachstehenden Beispielen ist die Zulassungsnote mit einem Sternchen (*), ihre Ueberschreitung aber mit der Longa und halben Note bezeichnet, damit der alte Begriff durch die modernen Tonarten um so richtiger beurtheilt und verstanden werden kann.

I. Tonart, authentisch.



II. Tonart, plagal.



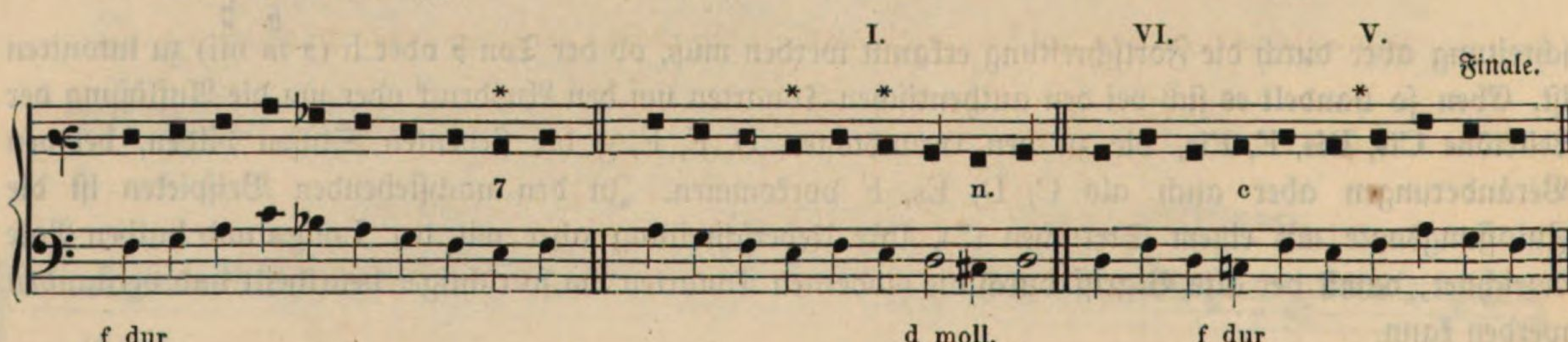
III. Tonart, authentisch.



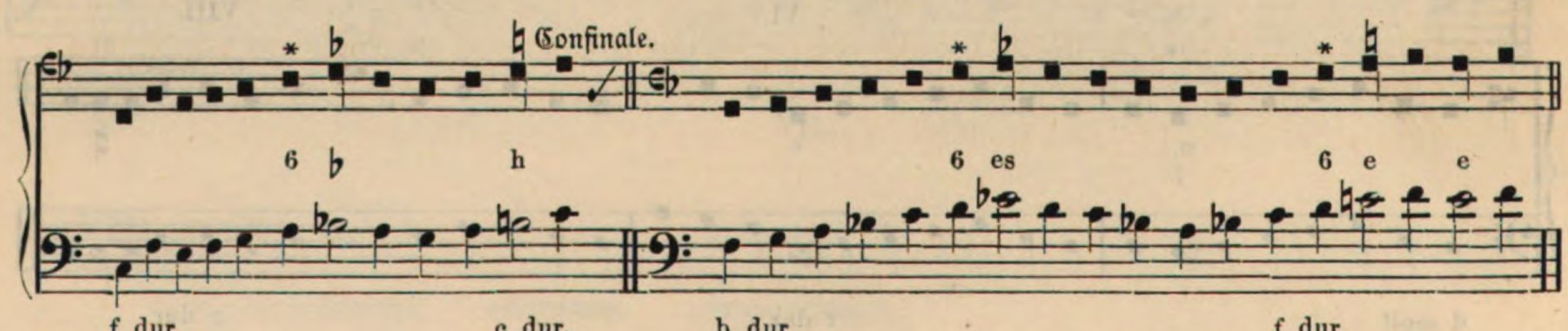
IV. Tonart, plagal.



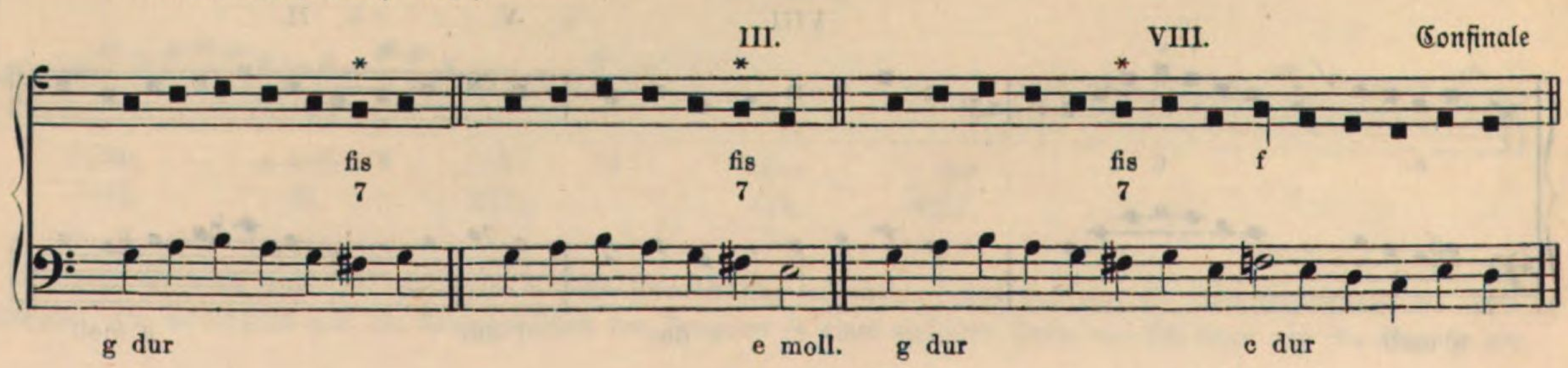
V. Tonart, authentisch.



VI. Tonart, plagal.



VII. Tonart, authentisch.



VIII. Tonart, plagal.



Auf diese Art macht die Zulassungsnote auf die siebente Stufe — auf die Ueberschreitung des Hexachords und auf die Tongeschlechte aufmerksam, so wie auch der Custos zu diesem Zwecke am Ende einer jeden Zeile angezeigt steht. Wegen den häufigen Veränderungen der Tonarten ist auch der F Schlüssel oft im Cantus durus und Cantus ♭ mollis vorgezeichnet, wenn diese Modos mit dem Cantus naturalis vereiniget vorkommen; in der Regel ist daher nur das vorherrschende Tongeschlecht durch die Schlüssel zu erkennen.

Es ist leicht begreiflich, daß diejenigen, die im Choral die angezeigten Veränderungen der Tonarten unbeachtet lassen, die verschiedene Form der Schlüssel — das Hexachord und die Zulassungsnote gar nicht benöthigen, denn sie haben ihre eigene Notæ concessionis, die schon von den Alten erkannt, jedoch als diabolus in musica bezeichnet worden ist.

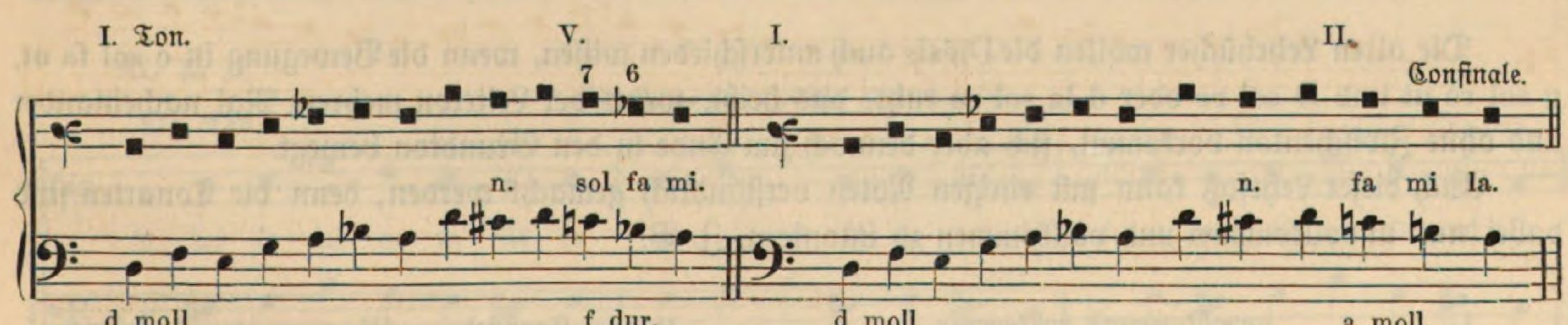
Eben so geben Einige den Custos am Ende einer jeden Zeile, wo er als wirklicher Tonzeiger aufgestellt ist, bloß als Notenzeiger an, als wäre die nachfolgende Note ohne denselben nicht zu finden. Ein so schwaches Augenlicht wird aber hier nicht vorausgesetzt und daher auch nicht auf die nachfolgende Note, sondern auf die Ueberschreitung des Hexachords aufmerksam gemacht.

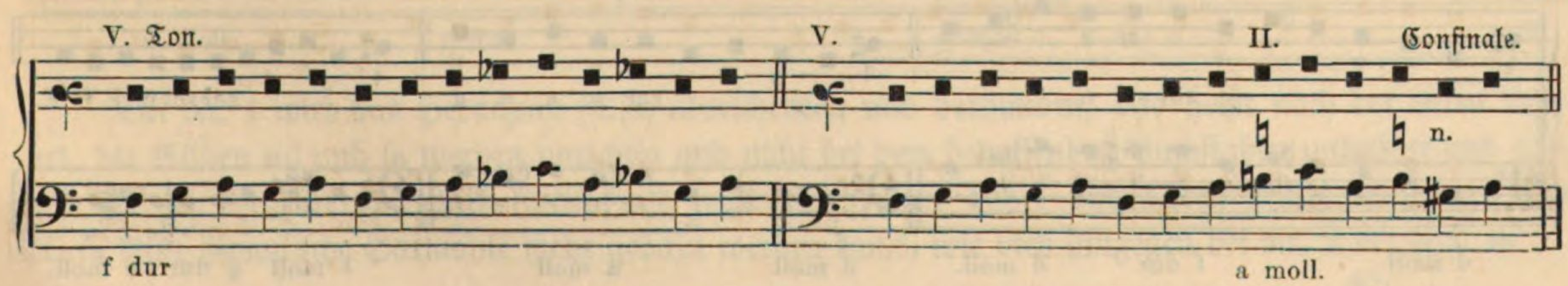
§. 10.

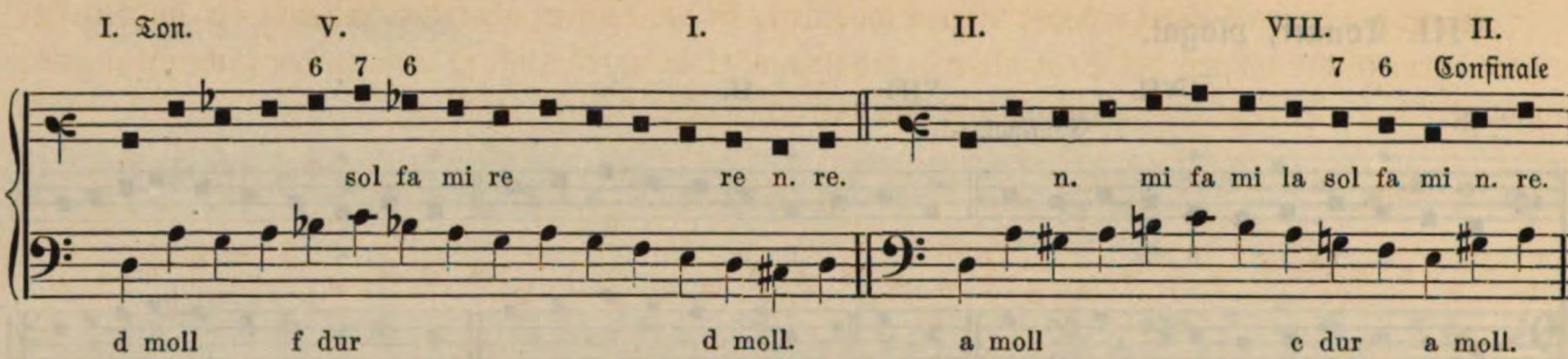
Von der Bedeutung des vorgezeichneten oder nicht vorgezeichneten Bee — ♭.

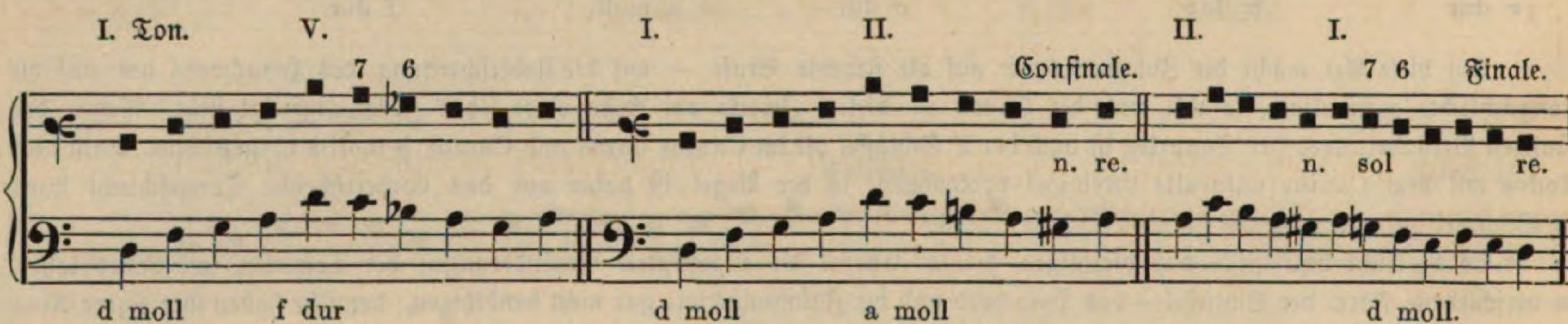
In der alten Tonschrift hat das bei den Schlüsseln und Noten angezeigte oder nicht angezeigte Bee — ♭ — eine mehrfache Bedeutung, die sich auf die Tongeschlechte und auf die Veränderungen der Tonarten bezieht. Das Bee — ♭ — ist deßwegen oft 4 — 5 — 6 Töne früher angezeigt, als der betreffende Ton zum Ausdrucke gelangt, weil zugleich eine Fortschreitung damit angedeutet wird, die schon früher eingeleitet werden muß.

Da sich der Cantus naturalis nie von der sechsten zur siebenten — oder von der siebenten zur sechsten Stufe ohne Auflösung des Leitetons, daher ohne Veränderung der Tonart bewegen kann, so zeigt sowohl diese Bewegung, als auch das vorgezeichnete oder nicht vorgezeichente ♭ die verschiedenen Ausweichungen an, bei denen der Sinn von der Melodie und das Confinale oder die Tonart stets verändert wird. Die nachstehenden Beispiele, in denen die alte sogenannte sechste und siebente Stufe mit den Zahlen 6 und 7 bezeichnet ist, stellen diese Veränderungen vor, die sich wie gewöhnlich auf das Hexachord beziehen und die hier das Confinale von der ersten Tonart — das Mitende a moll von d moll noch anschaulicher machen.



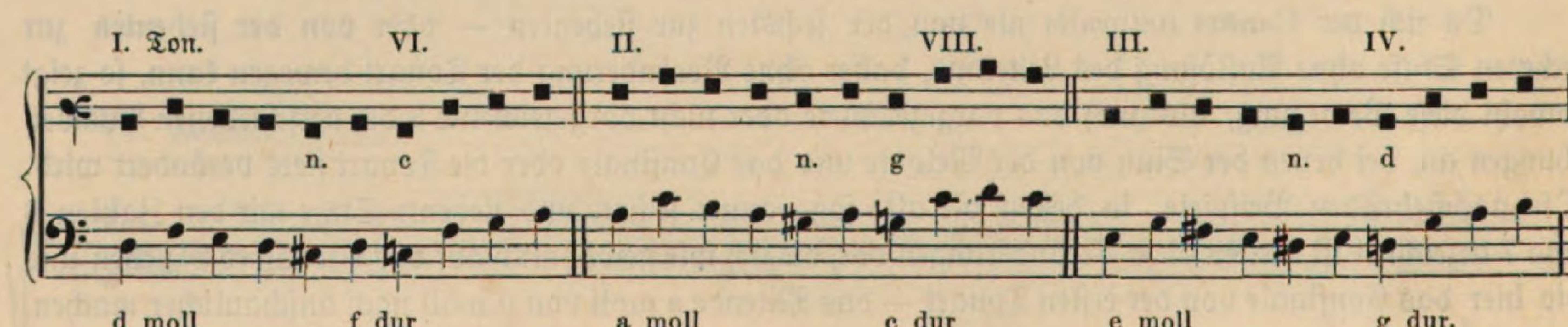






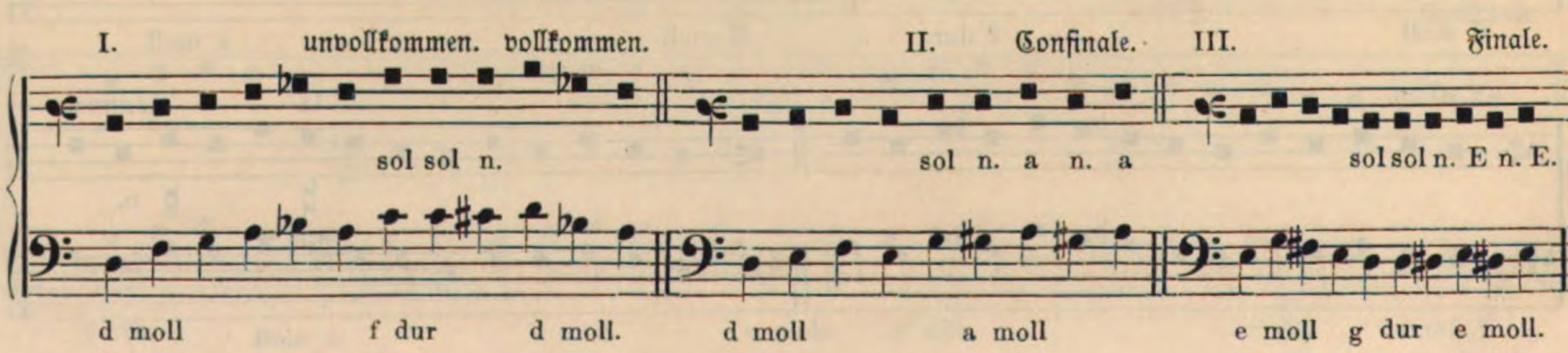
Durch das vorgezeichnete oder nicht vorgezeichnete ♭, so wie durch die unmittelbare Verbindung der siebenten und sechsten Stufe nach dem alten Begriff, der auf das Hexachord gegründet ist (im modernen Sinne bildet die alte siebente Stufe die Quint und die sechste die Quart vom Grundtone, wie dieß hier in den Tonarten f dur und d moll ersichtlich wird), sind demnach die Tonarten zu unterscheiden, wie sie in der Tonschrift vorgestellt und in den ältesten stets übereinstimmenden Grundsätzen gelehrt werden.

In der alten Nomenclatur wird ferner der Lehrsatz aufgestellt, daß die Dĭēsis im Cantus naturalis auf den Cantus durus oder ♭ mollis zurück zu führen sei, wenn sich der Gesang von C fa ut zu F fa ut — oder von D sol re zu g sol re ut — oder von g sol re ut zu c sol fa ut bewegt, daß heißt, wenn ein Sprung von der Unterquart in den nächsten verwandten Grundton gemacht wird. Dieser Lehrsatz und seine natürliche Begründung ist in dem nachstehenden Beispiel vorgestellt und bei den Tonarten d moll und f dur, a moll und c dur, e moll und g dur einfach zu erkennen.



Die alten Lehrbücher wollen die Dĭēsis auch unterschieden wissen, wenn die Bewegung in c sol fa ut, g sol re ut und D sol re oder d la sol re ruht, das heißt, wenn der Leiteton mehrere Mal nacheinander und ohne Zwischenton vorkommt, sich aber dennoch am Ende in den Grundton bewegt.

Auch dieser Lehrsatz kann mit einigen Noten verständlich gemacht werden, denn die Tonarten sind dabei nur unvollkommen und vollkommen zu intoniren. Z. B.:



Wenn die dritte Tonart mit der vierten modulirt, in der dritten aber der Leiteton dis nicht auszudrücken, oder in der vierten die Sept nicht zu erhöhen oder aufzulösen ist, so trennen die senkrecht über die Linien gezogenen Striche die siebente Stufe von der ersten oder achten. Z. B.:



Wird hingegen der Leiteton dis in der dritten — und die erhöhte siebente Stufe in der vierten Tonart bedungen, so stehen sie nicht vom Grundtone getrennt.



In der dritten und vierten Tonart kommt das Bee (♭) nie vor; nebst dem Finale und Confinale sind daher beide Tonarten durch dessen Abwesenheit und durch den diabolus in musica in der Tonschrift erkennbar gemacht, denn der letzte entstellt die Tonfolge oder die Melodie auf eine Art, die selbst rohen Naturmenschen mißfallen muß. Im nachstehenden Beispiel ist bei Nr. 1 die falsche und häßliche — bei Nr. 2 aber die richtige Leseart angezeigt.

Nr. 1.

Mi contra fa est diabolus in musica.



Nr. 2.

Mi fa est cœlestis harmonia.



Bei Nr. 1 wird das Hexachord falsch überschritten und verbunden, das heißt nach der alten Lehrart, die Silben mi und fa werden unrichtig und nicht bei dem betreffenden Buchstaben unterlegt und ausgedrückt; die Begriffe von hart, weich und natürlich bleiben dabei unbeachtet, daher auch auf das Mi fa keine himmlische Harmonie mehr gebaut werden kann, wie dieß hingegen bei Nr. 2 der Fall ist.

Wenn das Finale E nicht den Grundton von der dritten — sondern die Sext von der achten — modern die Terz von c dur anzeigt, so wird in Bewegungen, wo der diabolus hörbar werden könnte, die Sept h durch ein vorgezeichnetes ♭ modificirt. Z. B.:



Im Choral kommt sehr häufig die zweite und dritte Tonart in einem Melodiesatze vor, wobei das Finale E und die Bewegung des Gesanges den Richtpunct gibt. Z. B.:



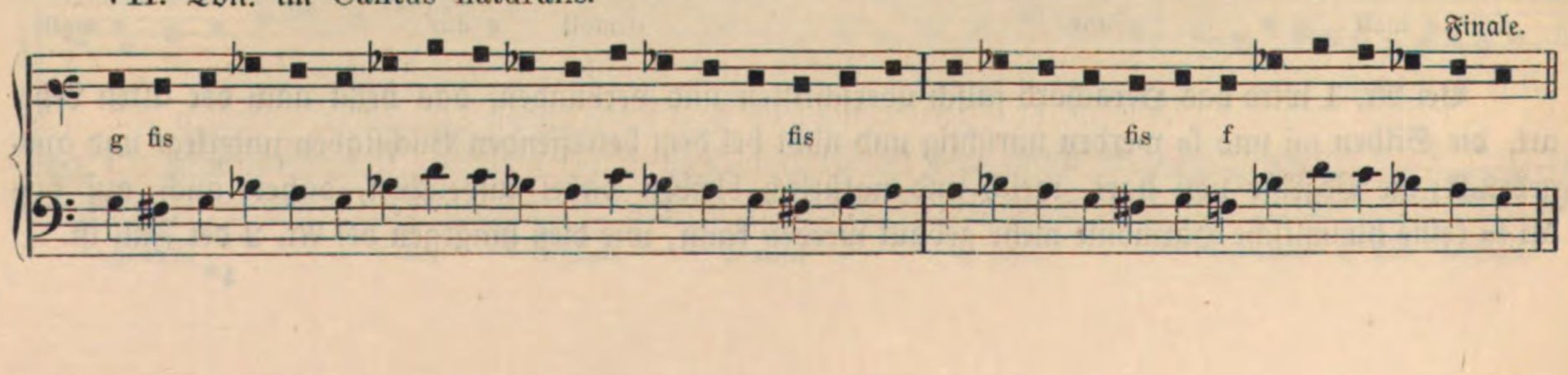
Wenn einem Gesangstück der F Schlüssel mit dem ♭ in seiner Oberquart vorgezeichnet ist, so bedeutet diese Vorzeichnung die sechste Tonart, die sich von der fünften durch die folgende Ausweichung, in der das ♭ nicht beim Schlüssel steht, unterscheidet; man sehe hier auf die Töne c und cis.



Es wird durch die sechste Tonart klar, daß keine fünfte und keine erste nothwendig wäre, wenn sie sich in der Tonfolge nicht unterscheiden würden; wie aber hier zu sehen ist, widerspricht selbst die Tonschrift der grassen Unwissenheit, die im alten System noch immer von Octavengattungen träumt, die von den hunderttausendmal gelehrten drei alten Tongeschlechten nichts weiß, dennoch aber den Muth hat, das Alterthum hierin abzuurtheilen und Grundsätze zu verwerfen, die Jahrhunderte hindurch gelehrt und als wesentliche Bedingungen im System festgestellt worden sind. Anfänger dürfen sich demnach nicht irre machen lassen, wenn ihnen derartige Ansichten und Lehrbegriffe in die Hände kommen, weil dieselben nicht etwa aus einem Scharfblick oder musikalischen Gefühle, sondern nur aus einem Stumpfsinn hervorgehen konnten, der die tiefe musikalische Kenntniß nicht zu erfassen vermochte, die dem alten System zum Grunde liegt.

Wenn der F Schlüssel ohne ♭ vorgezeichnet ist, und der Gesang mit dem Tone g anfängt und endet, jede Oberterz aber das ♭ vorgezeichnet hat, so darf weder die erste, noch die fünfte oder sechste — sondern es muß die siebente Tonart und zwar authentisch, jedoch im Cantus naturalis ausgedrückt werden, wobei das moderne g moll einen Ausdruck erhaltet. Z. B.:

VII. Ton. im Cantus naturalis.



Hier wird mit dem, bei der Oberterz angezeigten ♭ — zugleich auch der Leiteton fis angedeutet, daher das ♭ in dieser Tonart nicht beim Schlüssel stehen kann, sondern jede Oberterz, wenn sie auch hundert Mal vorkommen würde, unmittelbar bezeichnen muß.

Im Cantus durus ist die siebente Tonart nebst ihrem Finale wieder durch das abwesende ♭ und durch den diabolus in musica zu erkennen, der sich in der Bewegung von der siebenten zur dritten — und von der dritten zur siebenten Stufe mehr als deutlich vernehmbar macht, wie dieß im nachstehenden Beispiel bei den mit Sternchen — * — bezeichneten Tönen zu finden ist.

Mi contra fa est diabolus in musica. Mi fa est cœlestis harmonia.

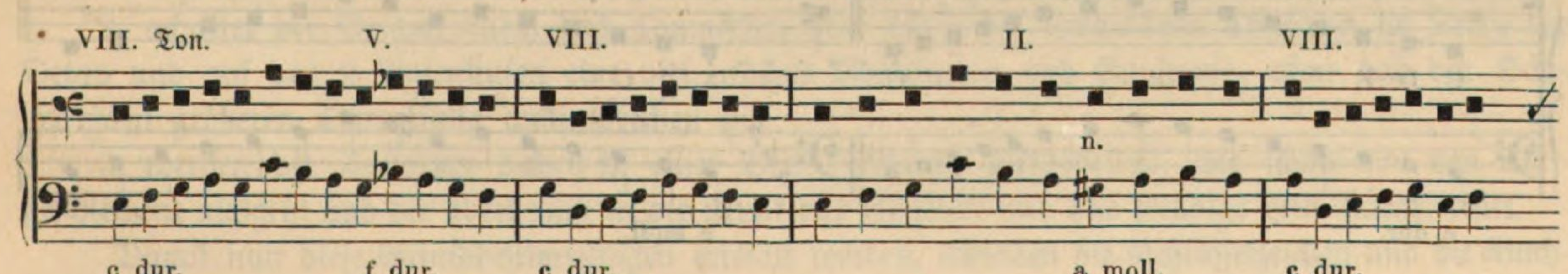


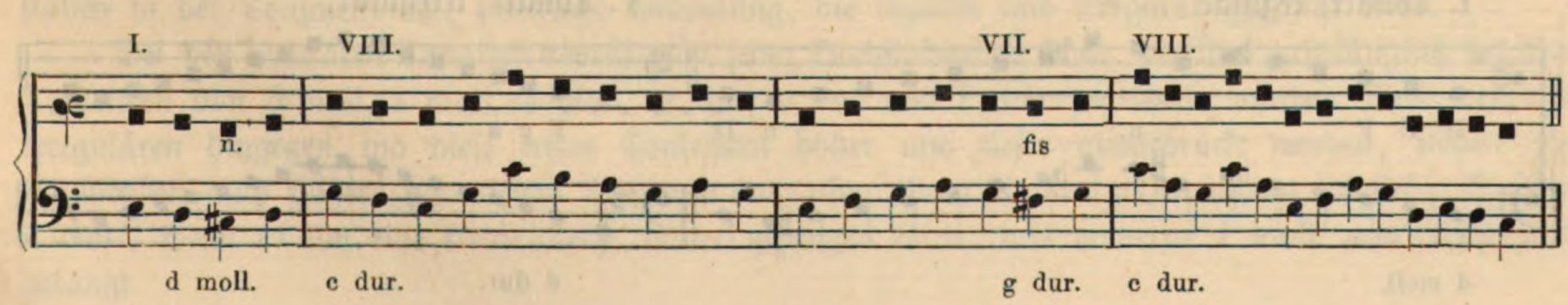
Bei der Auflage von manchen Gesangbüchern suchten die Choralisten, denen die Correctur des Druckes anvertraut ward, in der dritten, vierten und siebenten Tonart den diabolus in musica dadurch zu modificiren, daß sie dem Tone h ein ♭ vorzeichneten, wodurch aber natürlich nicht nur der Sinn der Melodie verändert wurde, sondern auch die Tonschrift verwirrt gemacht worden ist. Die Folge von der Unkenntniß des Hexachords hat überhaupt im Choral seit 250 Jahren eine Zerstörung veranlaßt, die nur mit dem Ausdrucke „diabolus in musica" treffend bezeichnet werden kann. Aus diesem Grunde wird hier jeder Lehrsatz zugleich auch durch das Hexachord nachgewiesen und auf dasselbe zurück geführt, damit im endlichen Ergebnisse die Anfänger auch die Tonschrift zu beurtheilen vermögen und sich über das Ganze zu orientiren wissen. Inzwischen mögen sie diese Anmerkung ad notam nehmen, denn sie werden sich später selbst überzeugen, daß sich Viele in dieses Fach eingemischt haben, die zwar Musik machen konnten aber dennoch nicht musikalisch waren, daher auch im alten Tonsystem am Fuße des Berges stehen geblieben sind.

Wenn die achte Tonart mit der ersten, zweiten, fünften, sechsten und siebenten vorkommt, oder einzeln in dieselben ausweicht, und daher mit dem F Schlüssel angezeigt wird, so ist sie selten durch das Finale oder Confinale allein genügend zu erkennen, weil sie oft in der Secund, in der Terz, in der Quint oder auch mit dem Grundton von derjenigen Tonart endet, in welche der Uebergang gemacht worden ist, oder in welcher das nächstfolgende Gesangstück fortgesetzt wird. In solchen Fällen hat der Choralist besonders auf das vorkommende ♭, auf die Mittelsätze der Melodie vor dem Confinale und auf den Quartsprung von der Oberquint g in den Grundton c aufmerksam zu sein.

In den alten Lehrbüchern wird diese Singweise „gemischte Lectur" genannt und als eine der schwersten bezeichnet, „weil" wie es heißt, „der Gesang in allen drei Eigenschaften (drei Tongeschlechten) herumschweift."

In den nachstehenden Beispielen sind einige von diesen Bewegungen angezeigt, die natürlich dem Mittelalter nicht verboten werden konnten, weil sie sich nur im Kreise ihrer Verwandtschaft aufhalten und denselben nie überschreiten.





Da im alten System die Zeichen ♮ ♭ n nur für die Tongeschlechte, und dieß nur in der Theorie, angenommen und bestimmt waren, so können die einzelnen Töne in der alten Tonschrift nicht damit bezeichnet werden, bevor nicht die Begriffe ermittelt und festgestellt sind, wie dieß nun bei dem vorgezeichneten oder nicht vorgezeichneten ♭ klar zu erkennen ist.

§. 11.

Von den regulären und von den irregulären Tonarten.

Unter regulären und irregulären Tonarten werden bestimmte Tonlagen von den ursprünglichen Tongeschlechten verstanden, die in der Tonschrift nach festgestellten Grundsätzen höher und tiefer geschrieben und angezeigt sind. Die Berechnung dieser Tonarten gründet sich auf die chromatische Tonleiter (auf die 12 Halbtöne, die in der Octav liegen), in der jedes Intervall oder jeder Ton mittelbar zum Stammtone einer harten, weichen oder natürlichen Tonleiter gemacht wird, ohne daß mehr als acht Tonarten dazu nothwendig werden.

Bei dieser Eintheilung bilden die Linien und Schlüssel ein berechnetes und geordnetes System, indem es klar zu erkennen ist, wann die Buchstaben ihren ersten Tonlaut vorstellen, oder wann sie höhere oder tiefere Töne substituiren.

Die regulären und irregulären Tonarten oder das Liniensystem hat Guido von Arezzo schon im 11. Jahrhundert selbst berechnet. In einem von ihm auf uns gekommenen Brief (der in der Hofbibliothek in Paris aufbewahrt wird, und den auch Fürst Abt Gerbert anführt) berichtet Guido seinem Freunde Fr. Michael folgendes hierüber:

„Willst Du Deinem Gedächtnisse einen Ton oder Neuma einprägen, um ihn in irgend einem Dir bekannten Gesange wieder zu finden und ohne Anstand angeben zu können, so mögest Du Dir diesen Ton oder Neuma im Anfange irgend eines sehr bekannten Gesanges merken — und für jeden im Gedächtniß zu behaltenden Ton einen dergleichen Gesang in Bereitschaft haben, welcher mit demselben Tone anfängt: es sei dieß z. B. der hier folgende" (ein Neumabeispiel in der VIII. Tonart — in C dur, in dem die Töne C, D, E, F, g, a — ut, re, mi, fa, sol, la, gemerkt werden sollen), „dessen ich mich beim Unterricht der Knaben vorzüglich und bis zu Ende bediene."

Um den Sinn von diesem Schreiben zu finden, darf man sich also nur die Töne C, D, E, F, g, a aus dem ursprünglichen Tongeschlechte merken und die Schlüssel eben so vorzeichnen, wie sie in jedem Gesangbuche vorkommen. Die Berechnung wird sodann durch das Resultat klar, welches zuerst durch die modernen Tonarten, die auf ein und derselben Linienstufe entstehen, verstanden werden kann.

In den nachstehenden Beispielen, die das Ganze vorstellen, wird bei dem Tone C angefangen und bei dem Tone a geendet. Der Namen regulär oder irregulär und die Verwechslung z. B. der VIII. und II. oder I. und V. Tonart u. s. w. kann inzwischen ignorirt werden; die Entstehung der verschiedenen Tonleitern durch die kleine und große Terz muß aber jeder Anfänger auffassen und durchblicken, weil die ganze Berechnung sich auf dieselben gründet, und weil der Grundgedanke von dem Liniensystem darin erkennbar gemacht ist.

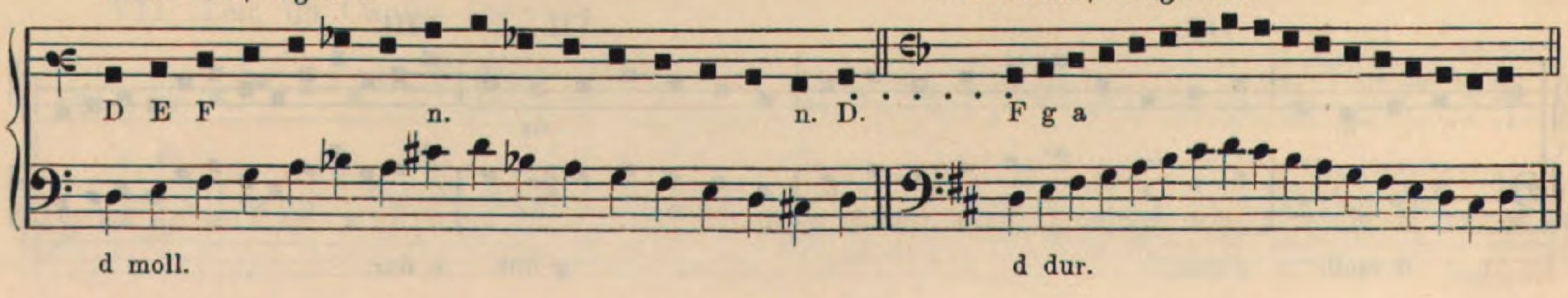
Die Entstehung der regulären und irregulären Tonarten im Liniensystem.

VIII. Tonart, regulär. II. Tonart, irregulär.



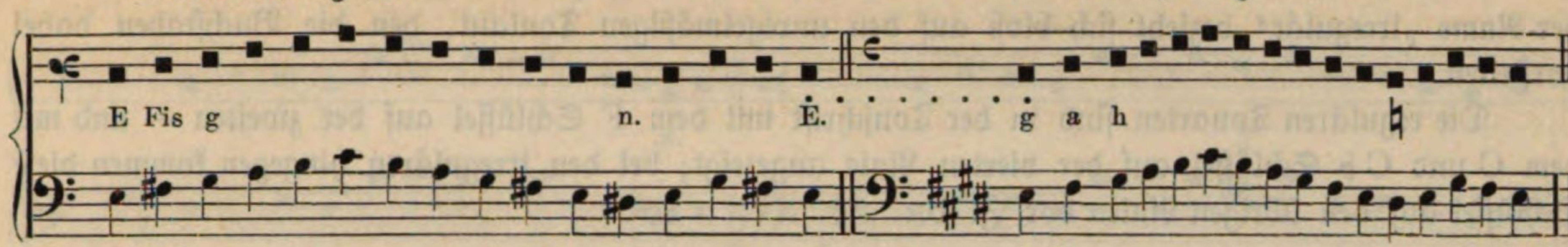
c dur. c moll.

I. Tonart, regulär. V. Tonart, irregulär.



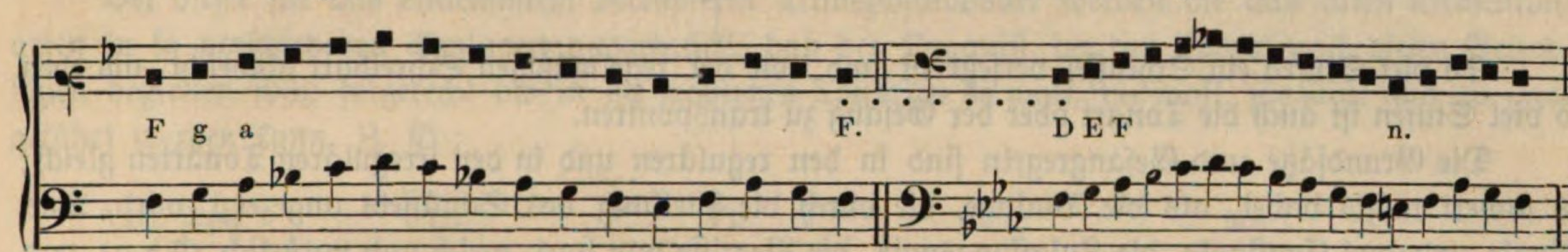
d moll. d dur.

III. Tonart, regulär. VII. Tonart, irregulär.



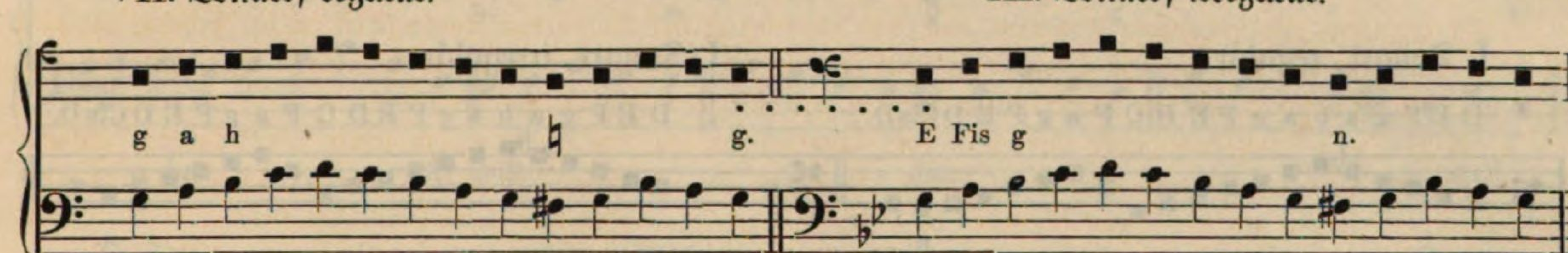
e moll. e dur.

V. Tonart, regulär. I. Tonart, irregulär.



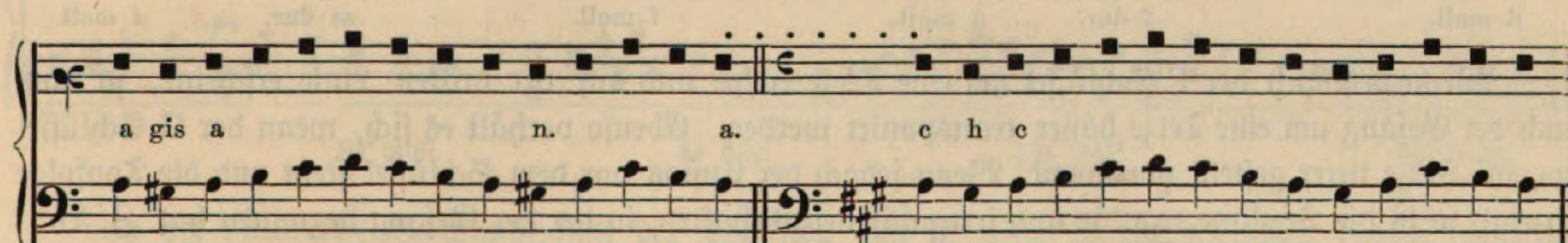
f dur. f moll.

VII. Tonart, regulär. III. Tonart, irregulär.



g dur. g moll.

II. Tonart, regulär. VIII. Tonart, irregulär.



a moll. a dur.

Mit den Tonmerken des Guido von Arezzo ist demnach eine tief musikalische Berechnung verbunden, aus der folgende Resultate und Grundsätze hervorgehen:

1. wird auf jeder Linienstufe eine dur und eine moll Tonleiter (im modernen Sinne) abgeleitet und hergestellt;

2. erhaltet der Gesang durch das Tonmerken oder durch die irregulären Tonarten im Kreise der Octav und auf den 9 Linienstufen eine viel größere Modulation und Euphonie, ohne daß der Sänger einen größeren Tonumfang auszusprechen hat;

3. werden die Tonarten dabei in einer Verwandtschaft ausgedrückt, die schon von den Tongeschlechten ausgeht und die überhaupt in der Musik das klagende und das freudige Lied charakterisirt.

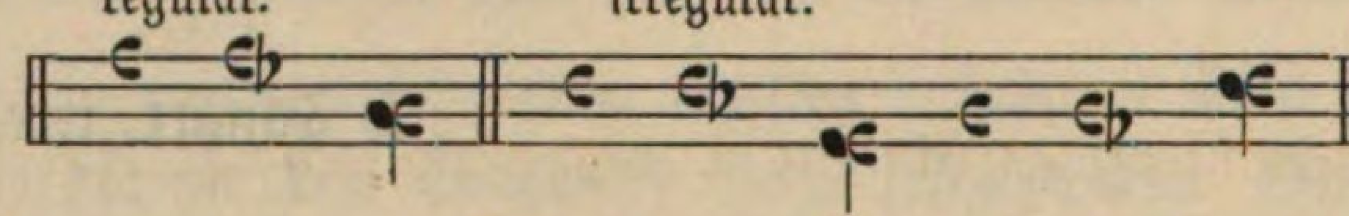
Damit nun diese Grundbestimmungen erreicht werden, erhielten die Schlüsselzeichen und die Buchstaben in der Tonschrift eine zweifache Bedeutung, die regulär und irregulär genannt wird.

Bei den regulären Tonarten repräsentirt jeder Buchstaben die Töne, die ihm ursprünglich bei den Tonleitern von d moll, a moll, e moll, g dur, c dur und f dur zugetheilt worden sind; bei den irregulären hingegen, wo diese ersten Tonleitern höher und tiefer ausgedrückt werden, stellen die Buchstaben auch höhere und tiefere Tonlaute vor, ohne ihren Namen zu verändern, wobei z. B. statt d moll, wenn es um eine kleine Terze höher gesungen wird, das moderne f moll zum Ausdrucke gelangt.

Unter einer irregulären Tonart wird demnach die Transposition einer regulären verstanden und der Name „irregulär" bezieht sich bloß auf den unregelmäßigen Tonlaut, den die Buchstaben dabei vorstellen.

Die regulären Tonarten sind in der Tonschrift mit dem F Schlüssel auf der zweiten — und mit dem C und C ♭ Schlüssel auf der vierten Linie angezeigt; bei den irregulären hingegen kommen diese Schlüssel auf den übrigen Linien vor. Z. B.:

regulär. irregulär.

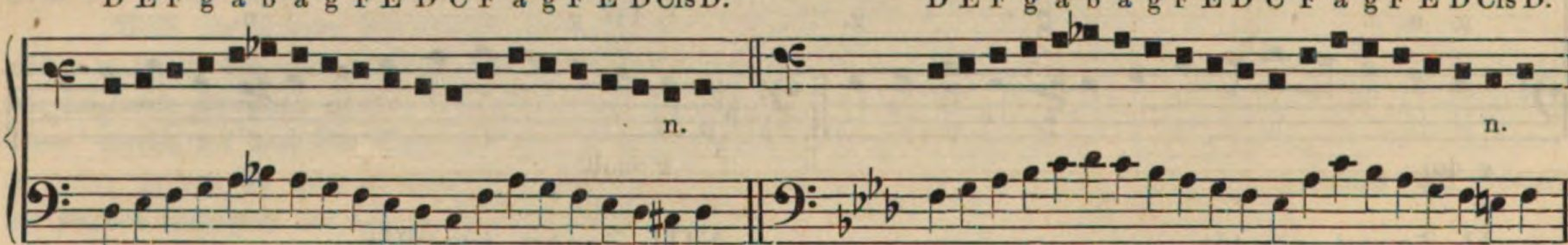


So viel Stufen ein Schlüssel versetzt ist und von der regelmäßigen Schreibart abweicht, um eben so viel Stufen ist auch die Tonart oder der Gesang zu transponiren.

Die Grundsätze und Gesangregeln sind in den regulären und in den irregulären Tonarten gleich; es ändert nichts dabei, als die Tonlage, die durch die Stellung des Schlüssels angezeigt wird. Das Finale und das Confinale, die Zulassungsnote, die Begriffe von hart, weich und natürlich (♮ ♭ n), von den unvollkommenen — vollkommenen — und übervollkommenen — Tonarten, von dem Bee (♭) und von dem Mi fa und mi contra fa haben regulär und irregulär eine gleiche Bedeutung. Z. B.:

I. Tonart, regulär. I. Tonart, irregulär.

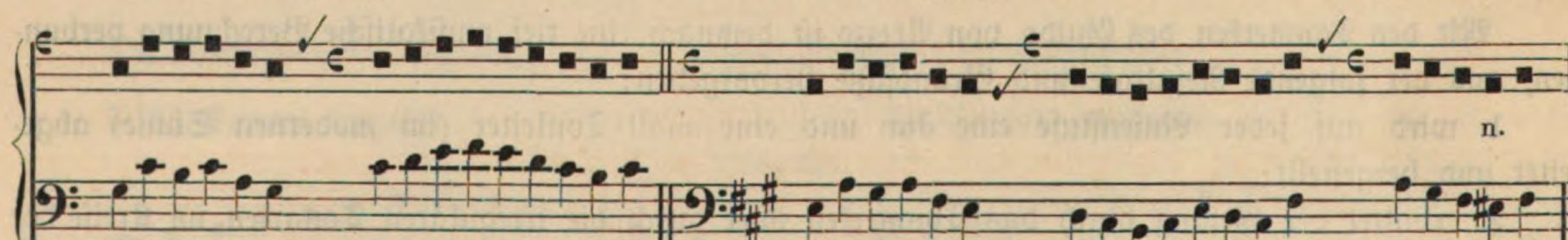
D E F g a b a g F E D C F a g F E D Cis D. D E F g a b a g F E D C F a g F E D Cis D.



d moll. f dur. d moll. f moll. as dur. f moll.

Wenn demnach der F Schlüssel um eine Terze höher und auf der dritten Linie erscheint, so muß auch der Gesang um eine Terze höher transponirt werden. Ebenso verhält es sich, wenn der C Schlüssel um eine Terze tiefer gestellt vorkommt. Wenn jedoch der Custos vor dem Schlüssel steht und die Tonfolge anzeigt, so ist die Tonlage regulär und irregulär beizubehalten, in der der Gesang begonnen hat. Z. B.:

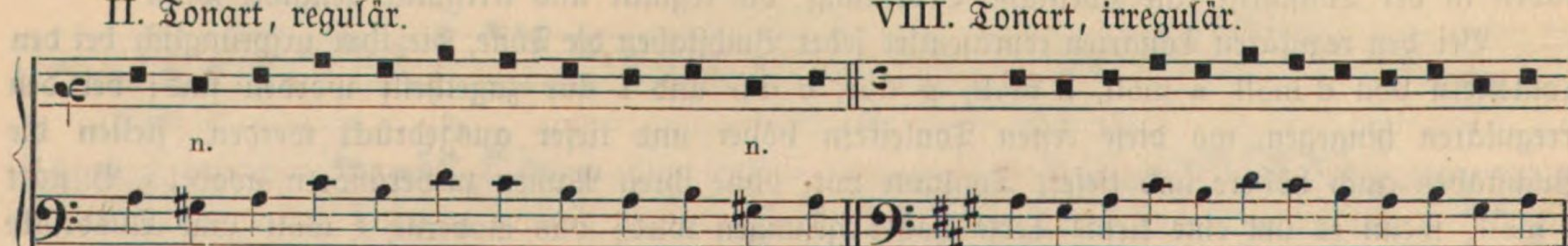
VIII. Tonart, regulär. VIII. Tonart, irregulär. II. Tonart.



c dur. a dur. fis moll.

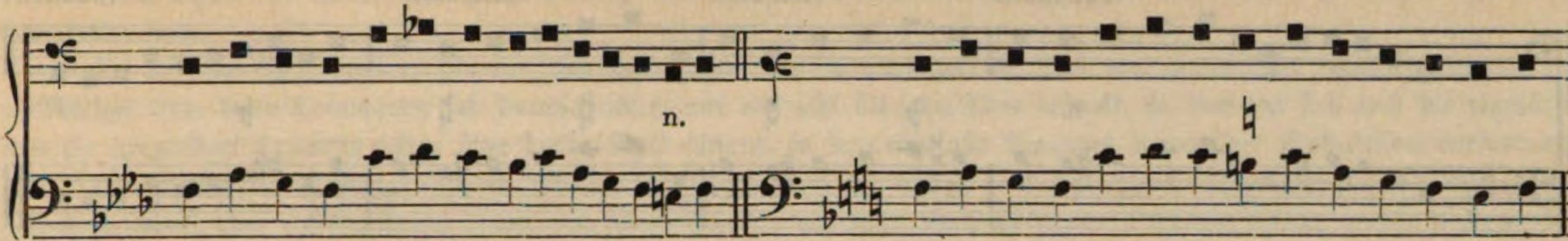
Wird hingegen der Schlüssel nach einem Melodiesatz oder bei zusammenhängenden Gesangstücken versetzt, ohne daß der Custos dabei angezeigt erscheint, so muß der Uebergang von der regulären in die irreguläre — oder von der irregulären in die reguläre — Tonart gemacht werden. Z. B.:

II. Tonart, regulär. VIII. Tonart, irregulär.

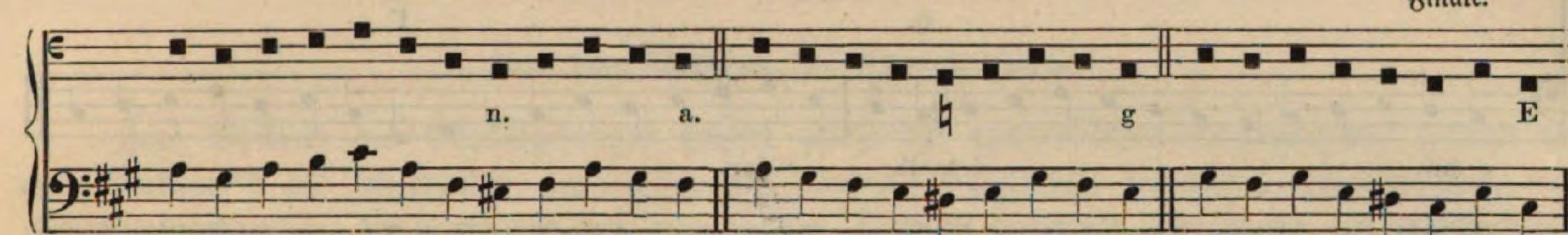


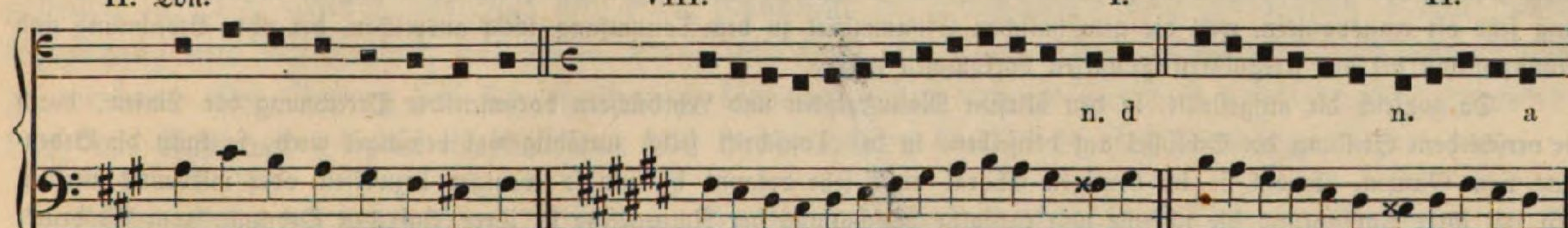
a moll. a dur.

I. Tonart, irregulär. V. Tonart, regulär.

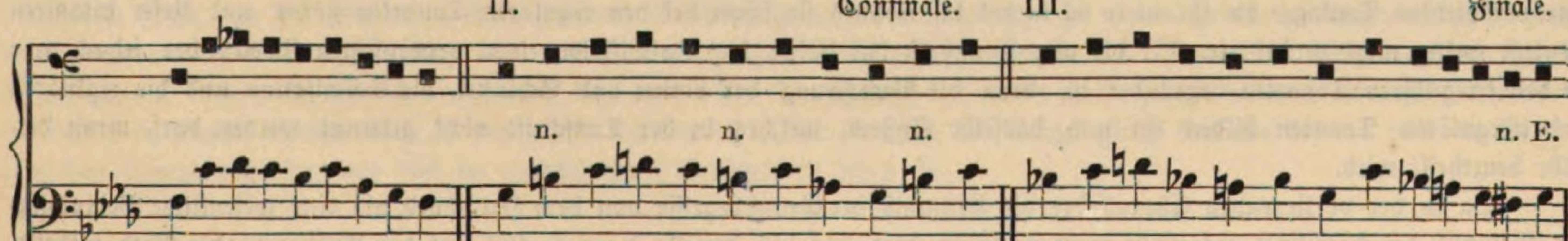


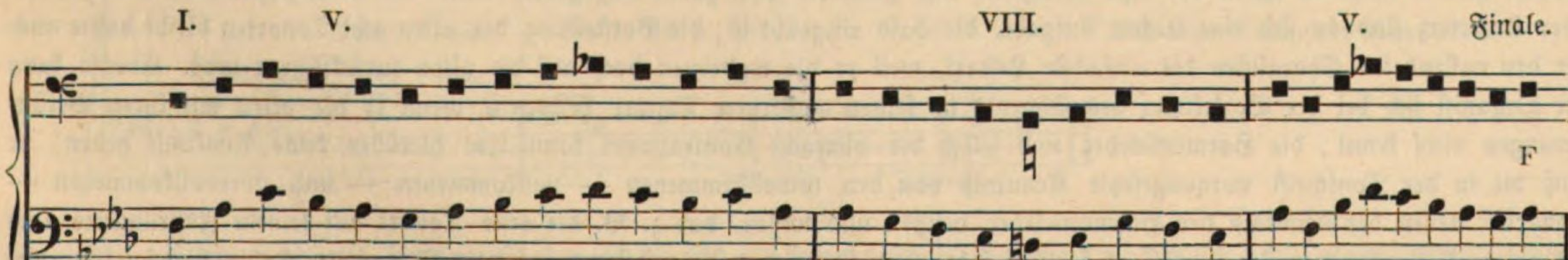
Bei dieser für das Liniensystem berechneten Transpositionsart werden die acht alten Kirchentonarten in so verschiedenen Tonlagen ausgedrückt, daß der Organist, der den Choral nach diesen Grundsätzen begleiten will, folgerecht bis in die modernen Tonarten fis moll, cis moll, gis moll und dis moll geführt werden kann. Z. B.:





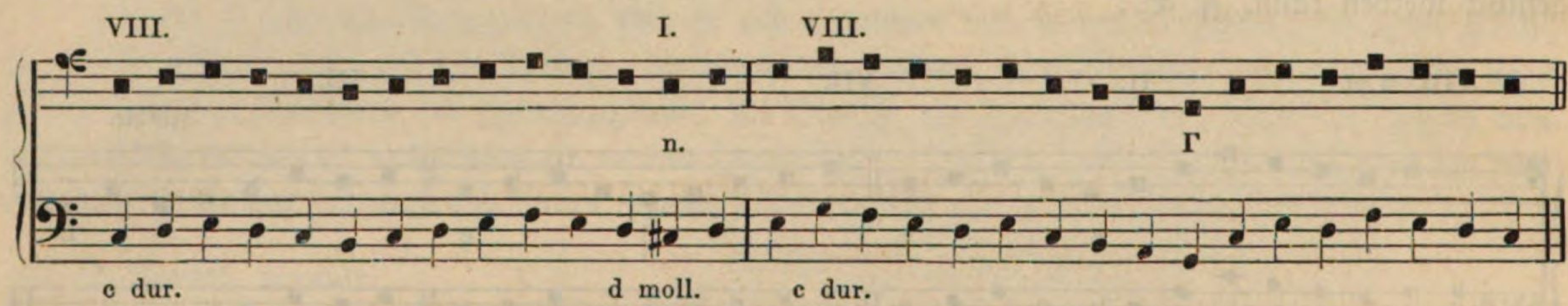
Da die natürliche Verwandtschaft der Tonarten sich in allen Tonlagen gleich bleibt, so sind auch die nachstehenden Beispiele nur in der Verwandlung der ursprünglichen Tonleitern und in der Durchführung des berechneten Liniensystems zu betrachten.







Der F Schlüssel auf der vierten Linie zeigt die Buchstaben mit ihrem ursprünglichen Tonlaute an und gehört demnach nicht zu dem „Tonmerken" auf dieser Lienienstufe, auf der er im ganzen Choral kaum fünfmal zu finden ist. Seine Bedeutung ist im nachstehenden Beispiel angezeigt.



Es geht nun aus dem „Tonmerken" des Guido von Arezzo, oder aus den irregulären Tonarten unbestreitbar hervor, daß im Choral nur zwei Lehr- und Ausdrucksarten dabei möglich sind. Entweder muß der Choralist das Liniensystem in der Tonschrift kennen und die Lage der Tonaten darnach berechnen und vortragen, — oder er muß das Ganze ohne diese Berechnung zufällig und ad libitum ohne Zusammenhang und System in einem wilden Durcheinander absingen, dennoch aber den Gesang sehr oft transponiren, weil die gewöhnlichen Stimmmittel zu dem Tonumfang nicht ausreichen, der ohne Berechnung und Transposition bei den irregulären Tonarten vorkommen würde.

Da zugleich die aufgestellte, in den ältesten Manuscripten und Lehrbüchern documentirte Berechnung der Linien, durch die verschiedene Stellung der Schlüssel auf denselben, in der Tonschrift selbst unzähligemal bestätiget wird, so kann die Bedeutung vom Ganzen, obwohl sie im heutigen Choral nicht sehr bekannt ist, um so weniger bezweifelt oder mißdeutet werden, weil mit ihrer Ausführung die schönste und genialste Anschauung der Naturgesetze in ihrer einfachen Ordnung zum Ausdrucke gelangt, während im wilden Durcheinander kein System und kein Zusammenhang, sondern nur Zerrissenheit und Unwissenheit zu finden und zu hören ist, und die Chorallehrer selbst als Choralzerstörer darin erscheinen und auftreten.

Wie soll aber nun der Anfänger sich bei den irregulären Tonarten zu orientiren suchen? soll er sich die modernen Tonarten f moll, as dur, fis moll, a dur, cis moll, e dur u. s. w. vorstellen? Mattheson, der die Solmisation so heftig bekämpfte, hat diese Frage nicht beantwortet und auch der neueste Kritiker der alten Tonarten hat keinen Aufschluß darüben gegeben.

Die Alten haben alle Tonarten, wie die Tongeschlechte, mit dem ut re mi fa sol la gelehrt, bezeichnet und gesungen, daher z. B. dis moll eben so einfach geschrieben und intonirt als a moll, denn der Namen a moll und dis moll war ihnen unbekannt; sie kannten dafür nur die zweite Tonart und durch die Stellung des Schlüssels oder durch die Farben der Linien ihre verschiedene Tonlage, die ihr ut re mi fa sol la, welches sie schon bei den regulären Tonarten höher und tiefer intoniren lernten, weiter nicht veränderte. Für die alte Tonschrift hat daher die Solmisation einen vernünftigen Zweck, der jedoch nur in den irregulären Tonarten begründet ist, denn die Berechnung der Linien und Schlüssel, die Solmisation und die regulären und irregulären Tonaren bilden ein und dasselbe System, welches in der Tonschrift nicht getrennt werden darf, wenn dieselbe beurtheilt wird.

Da in der vorliegenden Chorallehre die Kenntniß der Grundbegriffe von dem Hexachord als eine wesentliche Bedingung zur Kenntniß der Tonschrift aufgestellt worden ist, so wird jetzt hier dieselbe vorausgesetzt und den Anfängern der Rath ertheilt, daß sie sich anfänglich die irregulären Tonarten nur als regulär in einer höheren oder tieferen Lage mit den Buchstaben vorstellen sollen, ohne dabei an eine moderne Tonart zu denken, so wie die alten Sänger mit ihrem ut re mi fa sol la nicht daran gedacht haben, nachdem ihnen der erste berechnete und gemerkte Ton zuvor angegeben war. Die Transpositionen in die Ober- oder Unterterz sind an sich eine leichte Aufgabe, die bald eingeübt ist; die Vorstellung der alten acht Tonarten bleibt daher auch für den vollendeten Choralisten die einfachste Leseart, weil er die modernen doch auf die alten zurückführen muß. Ebenso kann der Organist sich bei der Begleitung des Chorals in keiner modernen Tonart bewegen, wenn er die alten mit ihren Veränderungen nicht kennt; die Harmonielehre und selbst der vierfache Contrapunct kann ihm hierüber keine Auskunft geben; er muß die in der Tonschrift vorausgesetzte Kenntniß von den unvollkommenen — vollkommenen — und übervollkommenen — Tonarten neben der Kenntniß der Harmonielehre besitzen und wissen, daß z. B. die erste Tonart auf seinem Instrumente auch als gis moll vorkommen kann, weil es schon bei der Entstehung des Liniensystems auf dem Monochord dahin berechnet worden ist, ohne eine andere, als den Namen „erste Tonart" zu erhalten. Der Begriff, die Kenntniß und die Leseart von den irregu-

lären Tonarten wird sich jeder durch eigenes Nachdenken und durch die Uebung eigen machen und endlich dahin gelangen, daß er das moderne System im alten, oder die Grundzüge des alten im modernen erblicken — und beide eben so geläufig als gründlich beurtheilen kann.

Da bei dem Choralgesang, der für den eigentlichen Chorus berechnet ist, stets nur gewöhnliche Menschenstimmen berücksichtiget sind, deren Tonumfang sich durchschnittlich nur auf acht bis zehn Töne erstreckt, so bewegen sich auch die regulären und die irregulären Tonarten selten über diesen Kreis hinaus, in dem aber alle Tonarten wegen der Modulation vorkommen.

Ein größerer Tonumfang als vom Chore wird jedoch auch im Choral von den eigentlichen Sängern und Vorsängern gefordert, wobei aber ein Baritonist immer mit seiner Stimme ausreicht. Vom Chore werden keine tieferen musikalischen Kenntnisse erwartet, denn die Natur hat dafür gesorgt, daß derselbe z. B. eine Psalmenmelodie höher und tiefer singen kann, ohne von dem Bestehen einer irregulären Tonart etwas zu wissen. Der Chor muß aber von den Vorsängern und Organisten durch das Ohr geleitet werden, daher nur von diesen die Kenntniß des Systems gefordert wird. Hierbei ist noch beim Chorgesang zu berücksichtigen, daß die Stimmung seit 300 Jahren mehr als um $1\frac{1}{2}$ Ton erhöht wurde, und daß alte und gebrechliche Herren aus diesem Grunde die ursprünglich berechneten Tonlagen nicht mehr erreichen können. Die erhöhte Stimmung verändert zwar das System nicht, sie verwirrt bloß die Tonschrift, in der aber das Transponiren jedem Sänger geläufig ist, daher diese Verwirrung keinen Nachtheil veranlassen kann.

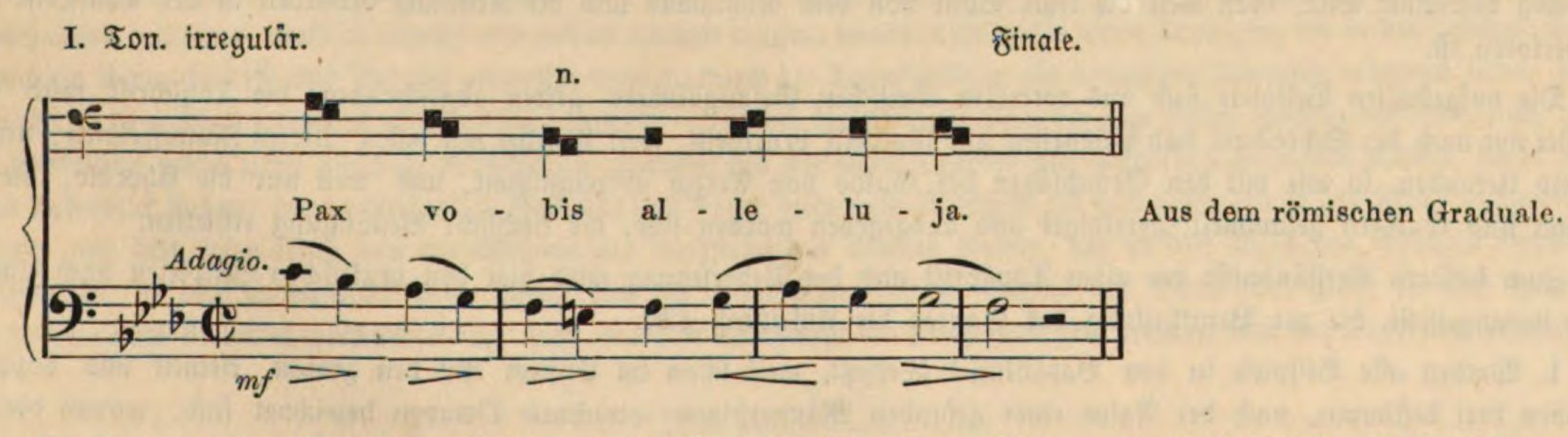
§. 12.

Von dem Vortrag des Choralgesanges.

Zum Vortrag des Choralgesanges gehört zuerst ein ausgebildetes Stimmorgan, sodann die reine Intonation der Intervallen, die richtige und deutliche Aussprache des Textes, die Bemessung des Zeitmasses der Töne, der Nachdruck der auf einzelne Töne zu legen ist, überhaupt ein musikalisches Gefühl, welches den Sänger anleitet, den Charakter der verschiedenen Tongeschlechte und ihre Verwandlungen auszudrücken, ohne daß derselbe in der Tonschrift durch eine besondere Bezeichnung angedeutet ist. Der Choral verlangt mit einer Rundung in gebundenen und getragenen Tönen, ohne Verzierung und Affectation, mit Ruhe, Ernst und doch mit einem anmuthigen Ausdruck vorgetragen zu werden. Der Gesang soll sich rhythmisch bewegen, ohne daß ein Maßstab dabei angewendet wird; kurz, der Ausdruck soll ein musikalisches und ein religiöses Gefühl in sich vereinigen.

Schon Guido von Arezzo hat eine Abhandlung über die rhythmischen Musikregeln geschrieben (Musicae regulae rhythmicae die bei Fürst Abt Gerbert — Scriptores eccl. de mus. sacra potiss. — und bei Luigi Angeloni, Dissertatione Paris 1811 zu finden ist), die aber leider sich auf die Neumenschrift bezieht. Indessen ist aber doch aus derselben zu entnehmen, daß der Rhythmus, der Accent und der Vortrag des Gesanges gelehrt wurde, der schon circa 250 Jahre von den Chorallehrern ignorirt wird.

Da sich die rhythmischen Musikregeln des Guido von Arezzo auf die Neumenschrift bezogen, die im 12. und 13. Jahrhundert der Notenschrift weichen mußte, so suchte man um eben diese Zeit dieselben im Mensuralsystem mit den Noten darzustellen. Die schriftliche Erklärung des Ganzen blieb jedoch stets eine sehr unvollständige Arbeit; der Rhythmus und der Vortrag des Gesanges wurden daher größtentheils nur praktisch in den Singschulen gelehrt. Der Chorus sang aus einem Buche, bei dem der Lehrer stand, um die Zeichen zu einer größeren Beschleunigung oder Dehnung, zu einem größeren Nachdruck oder sanfteren Ausdruck mit seiner Hand zu geben, was in der heutigen Musik mit der Angabe des Tactes, des Tempo und der Stärke (forte, piano, crescendo und decrescendo) bezeichnet wird. Die Geltung der Noten wurde jedoch nie mechanisch gleich bemessen, sondern dem Accent accommodirt, so daß z. B. die Brevis in der Geltung der Longa gleich kommen konnte, und die Longa bloß den Accent vorstellte, wie dieß im nachstehenden Beispiele zu sehen ist.



Die Longa wird also hier nur stärker als die Brevis betont, in der Geltung aber sind sich beide gleich. Man versuche bei diesem Beispiel jede Silbe des Textes auf einen Niederstreich zu singen, um eine bessere und richtigere Vorstellung von der

alten Mensuralmusik zu erhalten. Im Auszuge wird hier auch mitgetheilt, was in dem kleinen römischen Antiphonal des Augustiner Ordens über den Vortrag des Choralgesanges zu lesen ist. Es heißt daselbst:

„Der Gesang soll nicht übereilt, nicht geschrien und nicht mit Verzierungen gesungen werden; er soll nicht gepreßt, nicht holpericht, nicht frech — sondern lieblich und des Gegenstandes würdig sein, der besungen wird."

„Die Sänger sollen den Modus immer genau unterscheiden, und wenn der Gesang in allen drei Eigenschaften (Tongeschlechten) herumstreift, so soll man Anfänger nicht mitsingen lassen; diese sollen selbst dann, wenn sie auch schon unterrichtet sind, dennoch die richtige Singweise vorerst noch durch das Zusehen und Zuhören von den alten wohleingeübten Sängern erlernen. (Tradition).

„Die Cadenz von einer untern Note zu einer nächst höheren, z. B. von g sol re ut zu a la mi re, oder von C fa ut zu D sol re (der Leiteton), soll auf die Weise der Natur und das Fa fictum im b mollis ausgedrückt werden, weil sich diese Töne auf die Natur des Gesanges gründen und aus dem hohen Alterthum herstammen."

„Die ersten und die letzten Noten sollen immer etwas gedehnter, gleiche aber schneller ausgedrückt werden;" wenn daher zwei, drei, vier, fünf Longis oder Brevibus vorkommen, so ist ihr Zeitmaß abzukürzen.

„Bei den berüthelten und unberüthelten (Longa und Brevis) ist die Zeit einzubringen, die einer oder der anderen entzogen wird;" (beide sind gleich lang auszuhalten, wenn die Longa sich auf den Accent bezieht).

„Eben so sind die disparaten und separaten kurzen und halbkurzen (Brevis und Semibrevis) in vorkommenden Fällen zu behandeln."

Bei den senkrecht über die Linien gezogenen Strichen, ist bei den einfachen Athem zu schöpfen, bei den doppelten aber eine Pause zu machen.

„Denen die Aufsicht solcher Sachen obliegt, die haben darüber zu wachen, daß alles gehörig vollzogen werde, wobei die Gebräuche der Alten (die sich vor 300 Jahren traditionell erhalten hatten) stets beibehalten werden sollen."

Der Originaltext ist noch umfangreicher, aber so sehr mit alten Ausdrücken überfüllt, daß hier nur der wesentliche Inhalt vom Ganzen ausgezogen und mitgetheilt wird, um die alte Nomenclatur nicht wiederholen zu dürfen.

Das Gesagte ist auch hinreichend zur Begründung, daß der Choral im Alterthum nicht nach dem Uhrpendel und nicht als Geschrei, sondern als Gesang mit einem musikalischen Gefühl gelehrt und gesungen worden ist. Da aber in der alten Tonschrift keine Präcisionszeichen vorkommen, weil der Vortrag des Gesanges nur mündlich gelehrt wurde, und dem Chormeister oder Regens überlassen blieb, der die Tradition von den guten Singschulen vor 3—400 Jahren noch hörte und kannte, während der Sänger in unserer Zeit sich den Choral kaum als zur Tonkunst gehörend vorstellen kann, so entsteht nun die Frage, wie die verschiedene Geltung ein und derselben Notengattung und überhaupt der Vortrag schriftlich gelehrt und angezeigt werden könnte? Es ist eine bekannte Thatsache, daß der Sänger den Sinn von der Melodie auffassen muß, wenn er dieselbe mit einem musikalischen Gefühle vortragen will; wie soll er aber in der alten Tonschrift diesen Sinn und den Rhythmus finden, nachdem sich selbst die alten Lehrbücher hierin auf die Gebräuche der Vorfahren und auf die alten wohleingeübten Sänger berufen?

Wer nicht weiß, was die Tradition im Choral ist, der darf nur einige erhaltene Gesänge, z. B. die Lamentationen oder die Psalmmelodien mit den Antiphonen vergleichen, wie dieselben in den Kirchen gesungen werden; der Abstand ist bezeichnend, besonders wenn zwei, drei oder vier Melodiesätze in verschiedenen Tonarten in der Antiphon vorkommen, in der wir aber keinen Melodiesatz, keine Tonart, keine Spur von einem Rhythmus oder musikalischen Gefühl, sondern statt dessen oft nur sinnlose Töne, mit dem diabolus in musica in ihrer Mitte, zu hören bekommen.

Es bleibt demnach beim schriftlichen Unterricht nichts anderes zu thun übrig, als die alten Componisten nachzuahmen, die im Tacte componirten, den Gesang aber ohne Tact abschreiben und singen ließen, weil der Tact die freie rhythmische Bewegung wie in Fesseln gefangen hält, besonders wenn die Melodie, wie z. B. bei den Psalmen, frei gedacht worden ist. In den nachfolgenden Beispielen wird daher mit der modernen Tonschrift nur der Sinn der Melodie vorgestellt und bezeichnet, der Gesang aber muß, sobald die Melodie verstanden ist, nach der alten vorgetragen werden. Der Tact und überhaupt die moderne Tonschrift sollen hier nur dazu dienen, dem Anfänger die Geltung der Noten und den Sinn der Melodie in einem bestimmteren Maßstabe vorzustellen, damit er sodann das Ganze in der alten Tonschrift, per se ohne Tact, vorzutragen versteht, und nicht in den polterartigen, wie nach dem Uhrpendel abgemessenen Gesangsvortrag verfällt, der in unserer Zeit beinahe als nothwendig bezeichnet wird, eben weil die letzte Spur von dem Rhythmus und die Kenntniß desselben in der Tonschrift schon längst verloren ist.

Die aufgestellten Beispiele sind aus correcten römischen Gesangbüchern getreu abgeschrieben; die Tonschrift wird überhaupt hier nur nach der Schreibart von Pelestrina und Guidetti beurtheilt, weil dieselbe mit allen älteren Manuscripten, Lehrbüchern und Urkunden, so wie mit den Grundsätzen des Guido von Arezzo übereinstimmt, und weil nur die Choräle, die von Palestrina und Guidetti gesammelt, gereiniget und ausgegeben worden sind, die kirchliche Bestätigung erhielten.

Zum besseren Verständnisse der alten Tonschrift und der Uebersetzung wird hier den praktischen Beispielen noch eine Erklärung vorangestellt, die zur Beurtheilung des Ganzen die Anleitung gibt.

1. Werden alle Beispiele in den Baßschlüssel übersetzt, weil schon im System mit den großen, kleinen und doppelten Buchstaben drei bestimmte, nach der Natur einer gesunden Männerstimme berechnete Octaven bezeichnet sind, wovon die erste stets mit dem F Schlüssel (ursprünglich die zweite Linie mit rother Farbe) vorgestellt wurde, daher auch nur mit dem Baßschlüssel die richtige Tonlage der Buchstaben auf den Linien angezeigt werden kann. Es wird demnach darauf aufmerksam

gemacht, daß die Uebersetzung des Chorals in den Sopran- oder Violinschlüssel mit der, von Guido berechneten und im System festgestellten Tonlage durchaus nicht übereinstimmt, wie dieß das Gamma oder tiefe G und das für Knaben berechnete hohe ee schon an und für sich zu erkennen gibt. Die Baßisten und die Tenoristen intoniren zwar die Töne im Violin- oder Sopranschlüssel ebenfalls um eine Octav tiefer; insoferne es sich aber hier um das alte Liniensystem und um die Kenntniß der bestimmten Tonlagen handelt, kann die Uebersetzung des Chorals in den Sopran- oder Violinschlüssel nur zur Verwirrung der Begriffe beitragen, weil die bedungene relative Tonhöhe der großen, kleinen und doppelten Buchstaben dadurch unkennbar gemacht wird. Wenn jedoch der Gesang nicht für Choralisten, sondern für Knaben und für Organisten zu übersetzen ist, so muß er, ebenfalls wegen der Tonlage oder wegen dem Harmoniekreis, im Sopran- oder Violinschlüssel angezeigt werden, weil der Knabe das tiefe C D E nicht intoniren und der Organist in dieser Lage für die Unterstimmen keine naturgemäße Bewegung mehr finden kann.

2. Wird bei den Beispielen die Kenntniß der Tongeschlechte, der Begriff vom Hexachord, der Tonarten und des Liniensystems vorausgesetzt, die einzelnen Töne werden jedoch ober den Noten mit den Zeichen ♮ ♭ n ♯ angedeutet, und auch die Tonarten mit den Ziffern I., II., III., IV., V., VI., VII., VIII. erkennbar gemacht.

3. Wird die, jedoch nur wenig bemerkbare stärkere Betonung der Longa und ein runder gebundener Gesangsvortrag bedungen; bei der Uebesetzung wird die Longa mit den Zeichen < > (crescendo und decrescendo) angedeutet, wenn die Melodie nicht eine Anschwellung oder Abnahme der Tonstärke bedingt, in welchen Fällen die Longa nach der alten Tonschrift allein zu beurtheilen ist.

4. Sind gleiche Notengattungen in der alten Tonschrift schneller zu singen, wenn drei, vier, fünf, sechs nach einander vorkommen und zwar die Longa auch wieder stärker als die Brevibus, was bei der Uebersetzung mit Viertel- und Achtelnoten und mit f (forte), mf (mezzo forte), p (piano) angezeigt wird.

5. Sind jene Stellen, wo der Tact zu beschleunigen oder langsamer zu bemessen ist, oder wo einzelne Töne mehr zu dehnen oder zu beschleunigen sind, überhaupt wo gar kein Tact angewendet werden kann, mit dem Worte a piac. (a piacere) bezeichnet, um damit die schnelleren und langsameren Niederstreiche von der Mensuralmusik vorzustellen.

6. Ist bei jedem senkrecht über die Linien gezogenen Striche Athem zu schöpfen, was bei der Uebersetzung mit einem kleinen Aushaltungszeichen (𝄐) angedeutet wird, während der Schluß der Melodiesätze mit einem Sternchen (*) unter der Corona versehen vorkommt.

7. Wird die Tonstärke, die Anschwellung < und die Abnahme > derselben angezeigt, damit Anfänger den Sinn von der Melodie um so leichter auffassen und ihr Gefühl für den Ausdruck der Tongeschlechte bilden.

Es ist die Aufgabe der Musikvereins-Lehrer, die im Choral den praktischen Unterricht ertheilen, daß die Schüler den Gesang mit einem musikalischen Gefühl vortragen lernen, wobei die schnelleren und langsameren Niederstreiche, die nach dem eigenen Gefühl gegeben werden können, den Unterricht sehr erleichtern: der praktische Lehrer kann mit dem Winke seiner Hand nicht nur das Zeitmaß, sondern auch die Tonstärke andeuten und wie bei der alten Mensuralmusik der Regens es that, die Gefühle beherrschen. Wenn die nachfolgenden Beispiele nach diesem und nach den, der Uebersetzung beigefügten Andeutungen einstudirt und mit einer ruhigen Orgelbegleitung vorgetragen werden, so können 20 — 30 Sänger eine Wirkung hervorrufen, die mit der Instrumentalmusik, in der Kirche, kaum je übertroffen werden kann.

Anfänger, die nicht musikalisch sind, dürfen sich ohne Anleitung nicht über die nachfolgenden Beispiele wagen; dieselben sind zwar so ausgewählt, daß sie selbst noch zur Aufklärung dienen, denn jede Bewegung darin kann sehr leicht auf die Grundgesetze des Systems zurückgeführt werden. Aber eben diese Begründung, verbunden mit der Intonation und dem Vortrage, dürfte für den Anfänger ohne Anleitung und Erklärung zu viel auf Einmal sein.

Die Beispiele sind zum praktischen Studium des alten Tonsystems und der alten Tonschrift gewählt und geordnet; die aufgestellten Grundsätze erscheinen daher angewendet in denselben, damit zugleich auch die Euphonie ihre Nothwendigkeit anzeigt. Mit Absicht wurden am Ende die schwersten Antiphonen als Beispiele aufgestellt, die im römischen Antiphonal zu finden sind, damit Anfänger durch dieselben zu einer Ueberzeugung und Gründlichkeit gelangen, die sich über die verworrenen Ansichten erheben kann, die über den Choral noch fortwährend verbreitet werden. Der Strom und die Würde der Melodie, so wie die dabei gedachte Harmonie wird jedoch selbst eine Aufklärung geben, die vielleicht schon beim ersten Beispiele Vielen unerwartet ist.

Inzwischen wird es wohl jeder Musiker und Lehrer einsehen, daß die Theorie von dem Choralsystem zwar an sich einfach, die Realisirung derselben aber in der Tonschrift eben nicht sehr leicht ist; denn bis ein Anfänger zur klaren Anschauung und Kenntniß z. B. von den Tonarten fis dur, gis moll, dis moll u. s. w. bei den alten Buchstaben c, d, e, f, g, a, b, gelangt, wird ihm die Theorie wahrscheinlich mehremal praktisch gezeigt und erklärt werden müssen, damit derselbe die alten Tonlagen, die in der heutigen Tonschrift mit mehren Kreuz'chen (♯) und Bee (♭) angezeigt werden, durch die Transposition als irreguläre Tonarten erkennen lernt. Bei dem Zustande, in dem sich der Choral gegenwärtig befindet — und bei den Vorurtheilen, die über dessen System verbreitet sind, dürfte es nicht befremden, wenn selbst gebildete Musiker die Theorie und die alten Begriffe sich wiederholt vorstellen müßten, bevor sie einen klaren Ueberblick finden; die nachstehenden Beispiele sind daher mehr zum Studium als zum Absingen in der Kirche aufgestellt. Man betrachte nur den tiefen Sinn von der Melodie des nachstehenden Stabat Mater, um in den Geist des Chorals einzubringen, der uns hier in den wehmuthsvollsten Tönen das tief religiös-musikalische Gefühl der Alten kund gibt, so daß gewiß jeder Kirchencomponist damit einverstanden sein wird, wenn er überhaupt die Kirche von dem Concert und der Oper unterscheidet.

Zweiter Theil.

Der römische Choral und seine Euphonie.

§. 13.

Praktische Beispiele in den acht regulären und irregulären Tonarten.

Nr. 1.

I. Tonart, regulär.

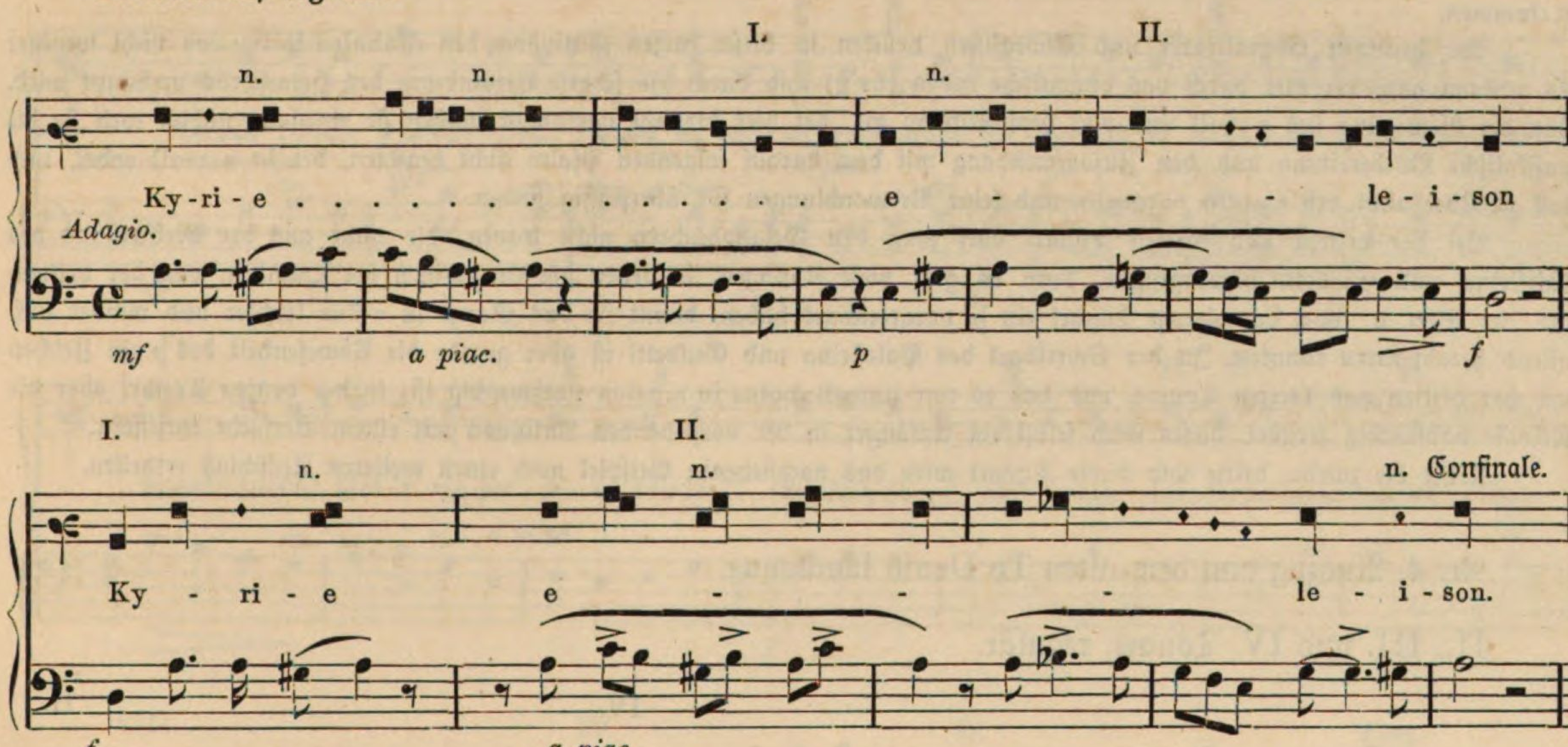




Es ist hier zu bemerken, daß der Ton gis in diesem Beispiel nie zur ersten Tonart — zu d moll, sondern zum Confinale — zu a moll gehört, mit dem der Uebergang in die fünfte harte Tonart — ins f dur verhindert wird, die zum Ausdrucke des Textes weniger geeignet wäre. Das gis steht überhaupt im Cantus naturalis zwischen dem Grundtone a (a la mi re), in welcher Bewegung, besonders wenn das Confinale damit verbunden ist, die zweite Tonart vollkommen ausgedrückt werden muß. Wir werden noch viele Eigenthümlichkeiten im Choral finden, die uns sammt ihrem hohen Alter neu vorkommen, so wie die Begriffe ganz verschieden sind. Wer inzwischen hier den Text gehörig singt und versteht, und sich zugleich die Harmonie dazu vorzustellen weiß, der wird zur Abwechslung auch mit der alten Eigenthümlichkeit zufrieden sein.

Nr. 2.

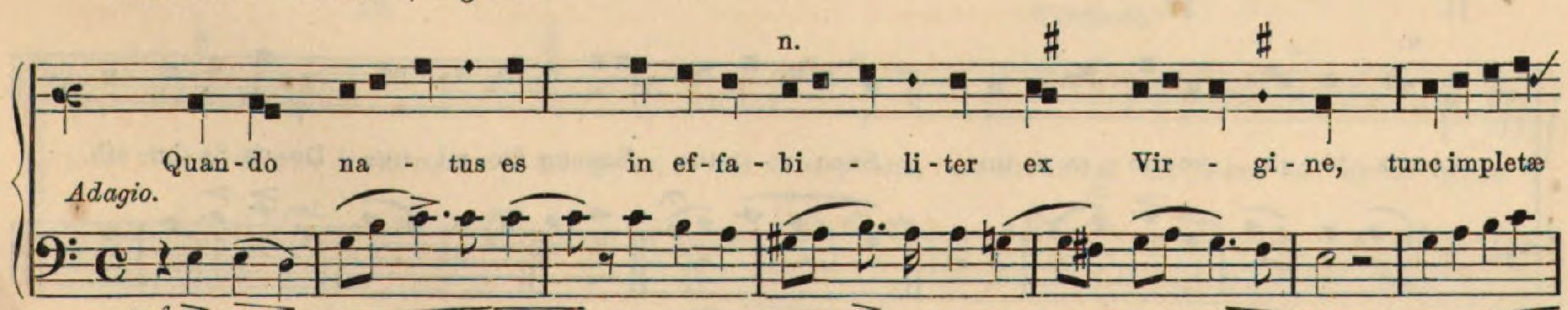
II. Tonart, regulär.

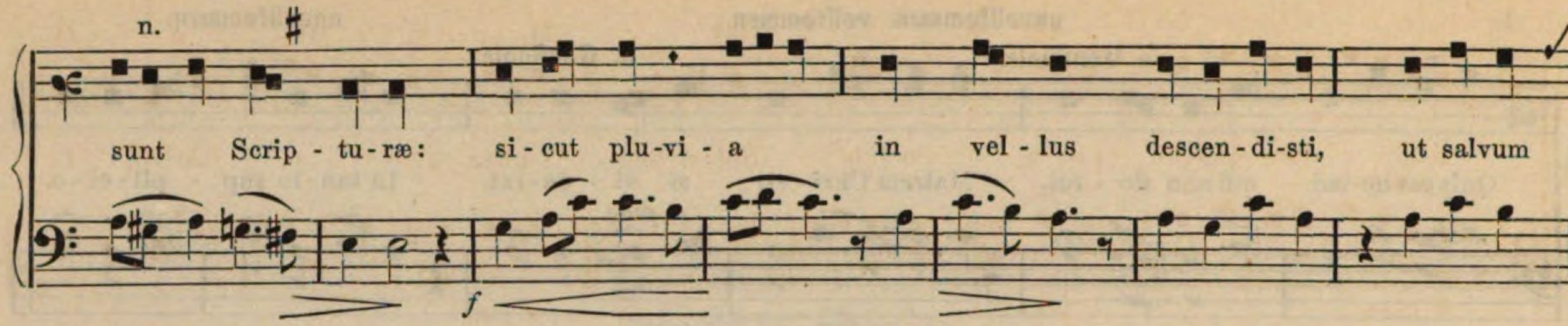


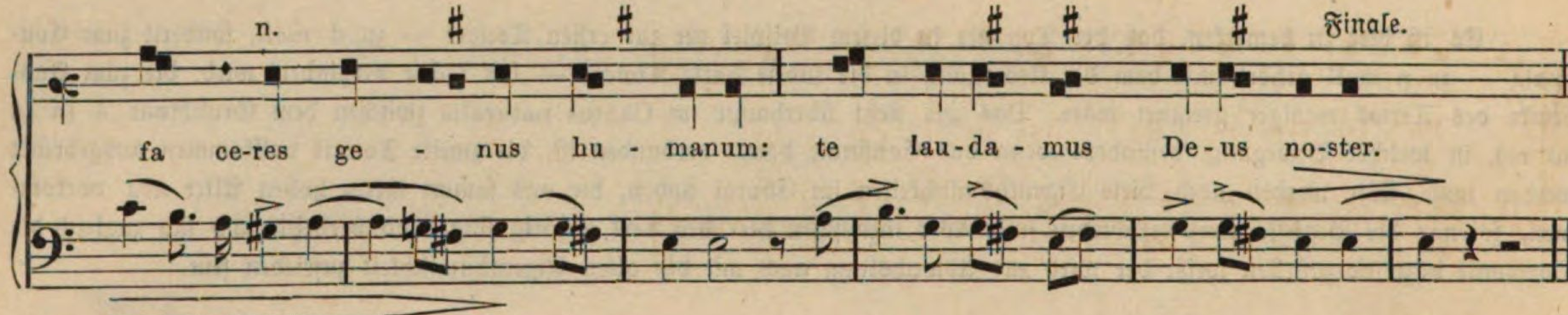
Es wird hier an zwei Grundsätze erinnert; zuerst, daß sich der Cantus naturalis nie von der sechsten zur siebenten — oder von der siebenten zur sechsten Stufe bewegt, ohne die Tonart zu verändern; und zweitens daß die zweite Tonart als plagal übervollkommen wird, wenn die Bewegung sich in die Unterquint erstreckt. Aus diesem erklärt sich in diesem Beispiel der Ausdruck und die Auflösung des Leitetons gis, oder die Uebergänge von a moll ins d moll und von d moll ins a moll.

Nr. 3.

III. und IV. Tonart, regulär.







Der Charakter der dritten Tonart und ihre Veränderungen sind hier scharf ins Auge zu fassen, weil nicht nur die vierte, sondern auch die zweite und achte Tonart berührt werden, mithin e moll, g dur, c dur und a moll abwechseln und vorkommen.

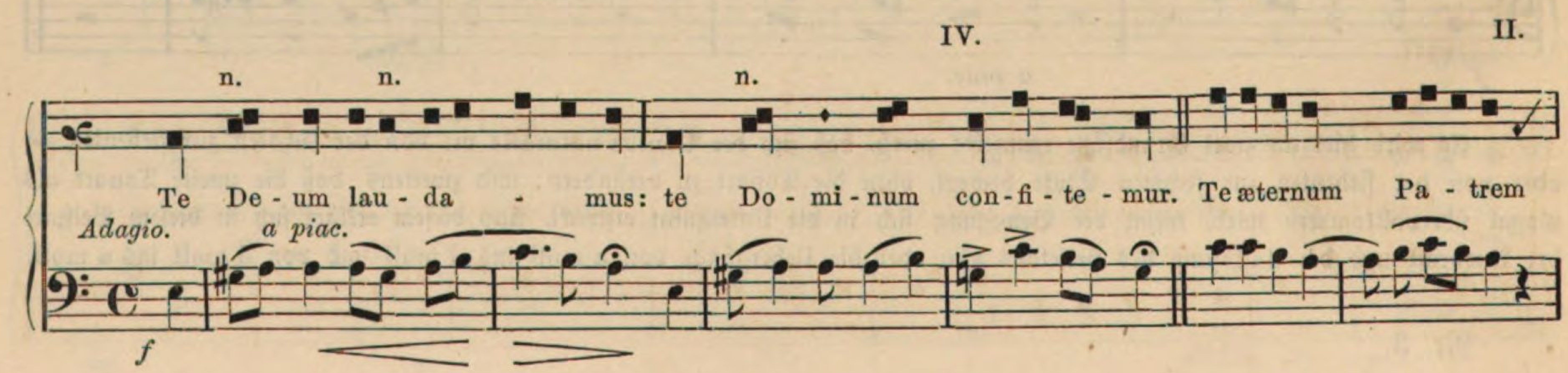
Die heutigen Chorallehrer und Choralisten drücken in dieser kurzen Antiphon den diabolus in musica nicht weniger als achtmal aus, der hier durch das himmlische mi fa (fis g) und durch die scharfe Verbindung des Hexachords verbannt wird. Von der Bewegung ins a moll und von dem Leiteton gis, der hier dreimal vorkommt, wissen sie ebenfalls nichts, weil sie die musikalische Vorbereitung und den Zusammenhang mit dem darauf folgenden Psalm nicht beachten, der in a moll endet, und weil sie überhaupt den Cantus naturalis und seine Verwandlungen für überflüssig finden.

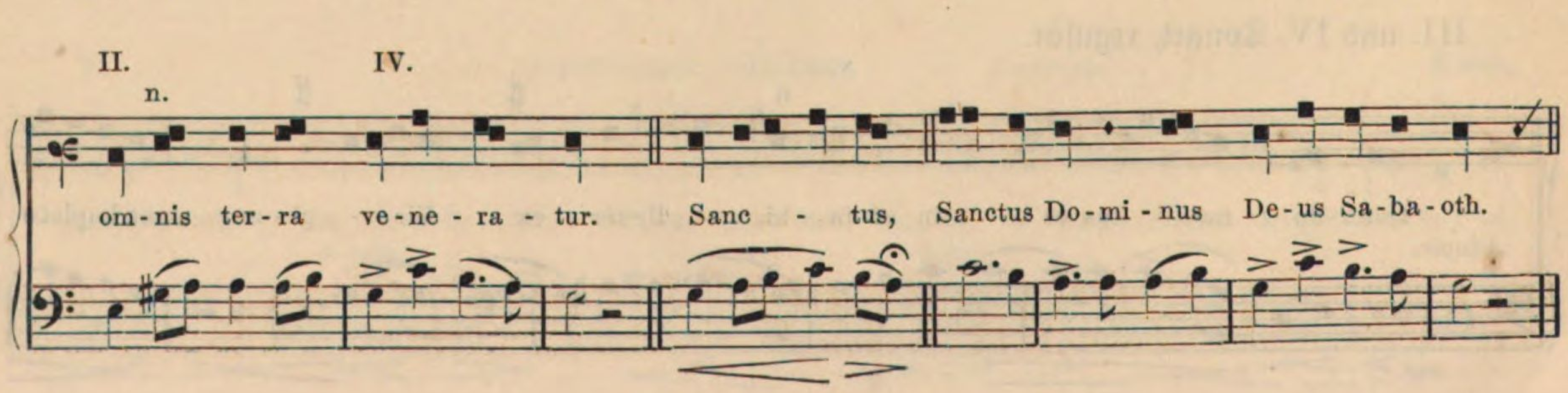
Bei der dritten und vierten Tonart darf man den Gesangbüchern nicht trauen, die nicht aus der Meisterhand des Palestrina und Guidetti hervorgingen, denn es gibt viele Auflagen, in denen die Choralisten der Quint h, von der dritten, und der Sext h, von der vierten Tonart ein ♭ vorgezeichnet haben, damit sie das Ganze in c dur leichter uud minder auffallend herabpoltern konnten. In der Schreibart des Palestrina und Guidetti ist aber gerade die Abwesenheit des ♭ ein Zeichen von der dritten und vierten Tonart, und daß es nur zum diabolus in musica nothwendig ist, in der dritten Tonart aber die Melodie vollständig zerstört, dieses wird selbst ein Anfänger in der vorstehenden Antiphon mit einem Versuche entziffern.

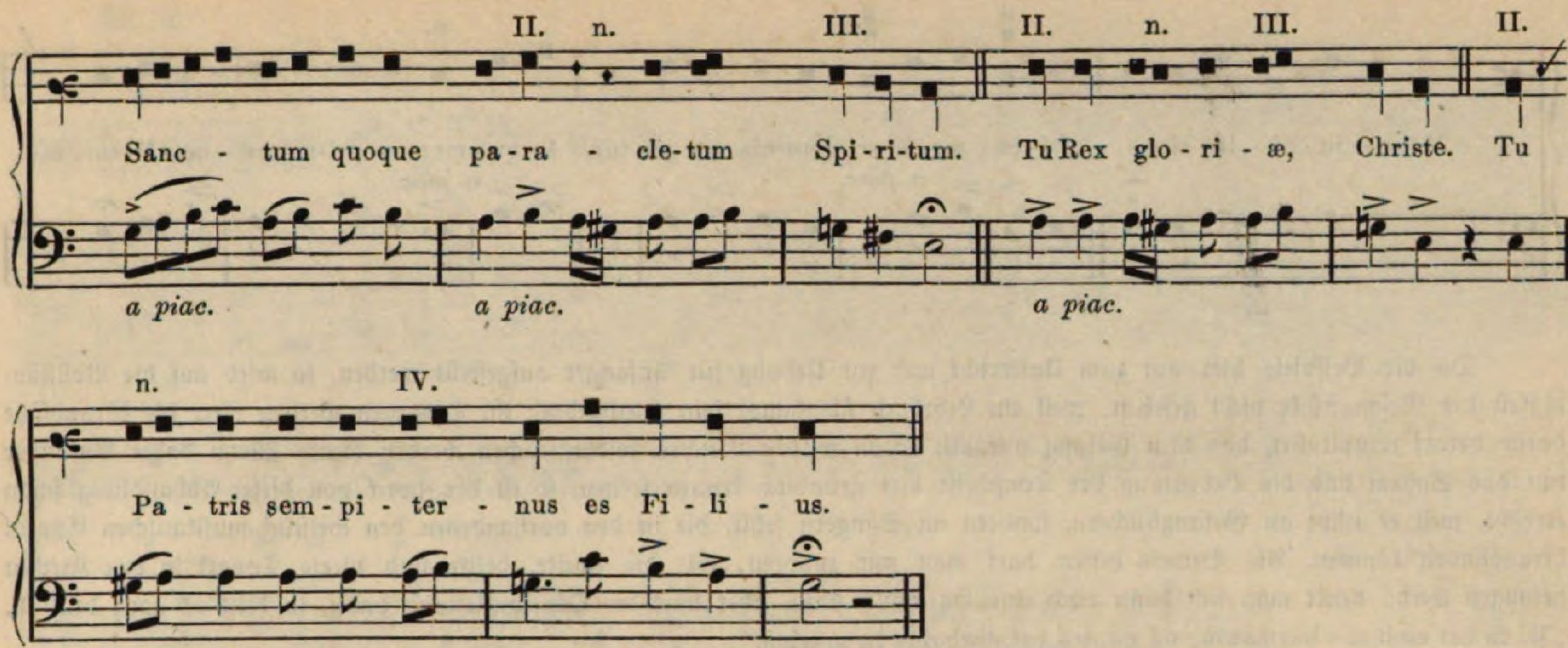
Ueber die zweite, dritte und vierte Tonart wird das nachstehende Beispiel noch einen weiteren Aufschluß ertheilen.

Nr. 4. Auszug von dem alten Te Deum laudamus.

II., III. und IV. Tonart, regulär.

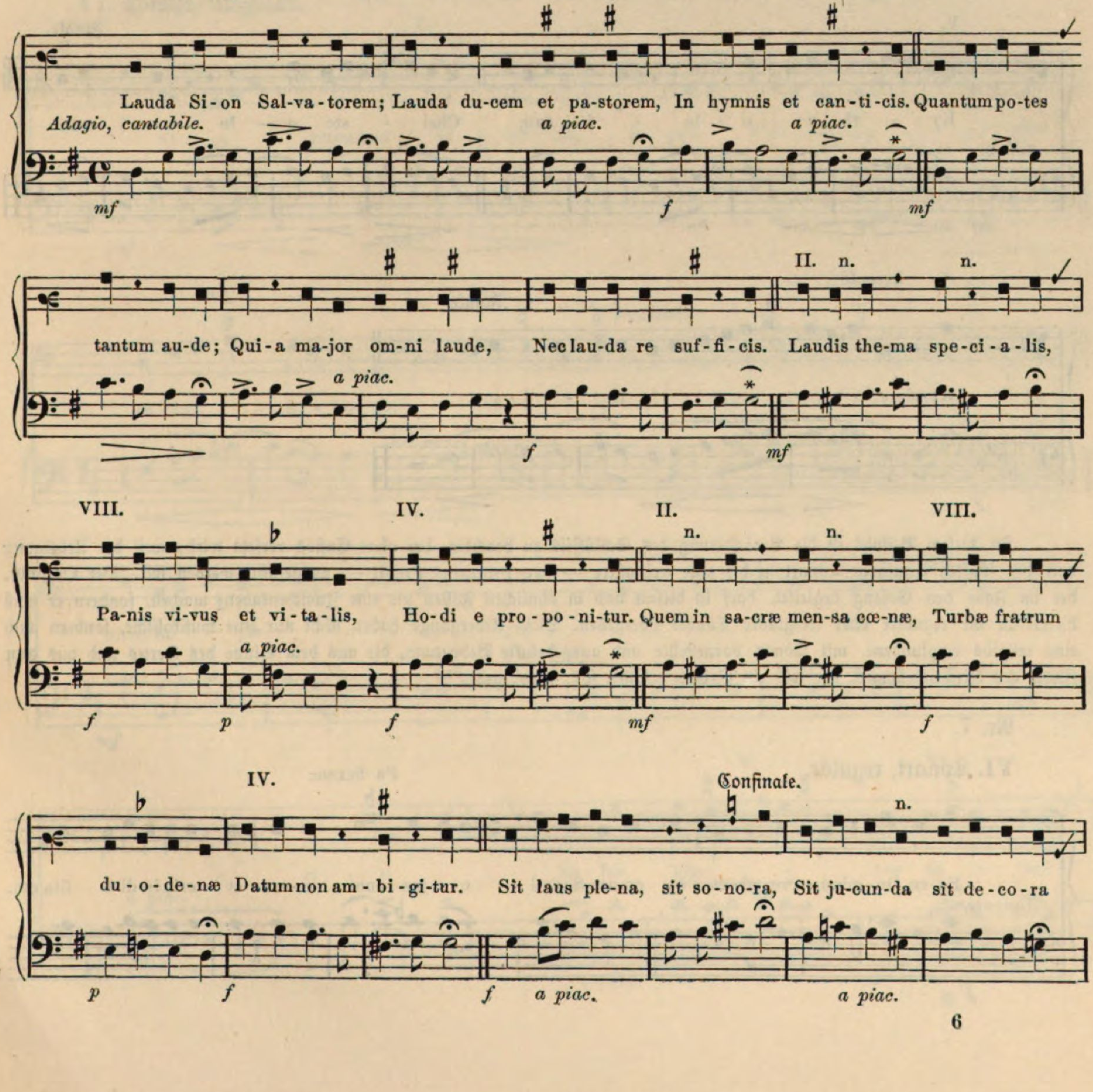


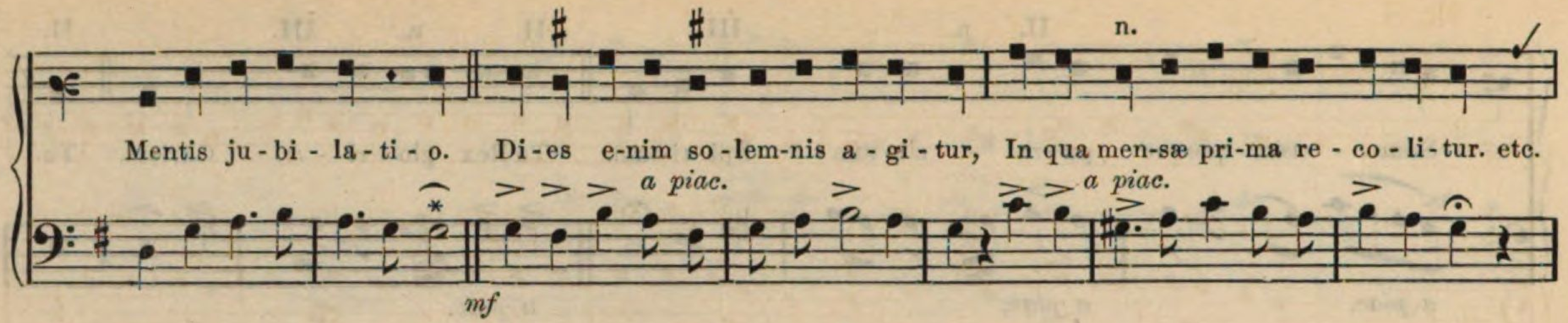




Nr. 5.

IV. Tonart, regulär.

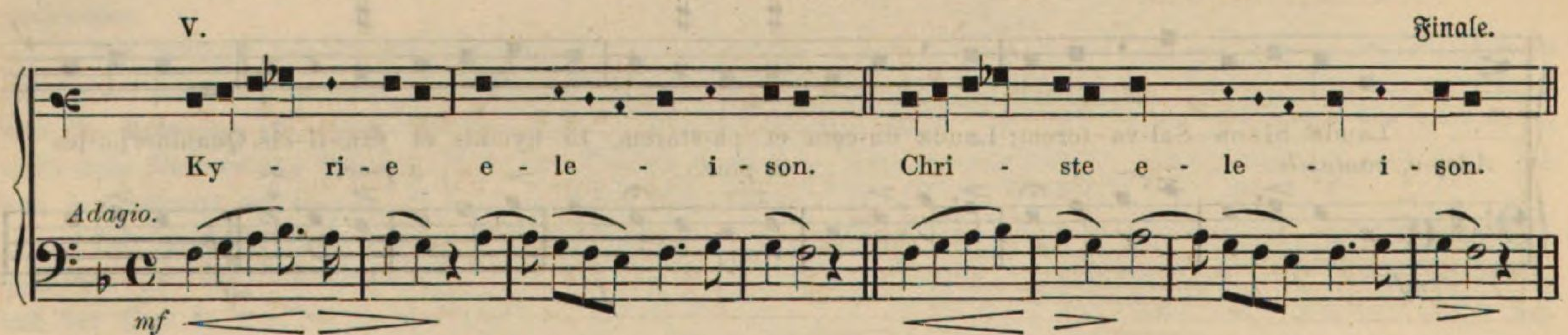


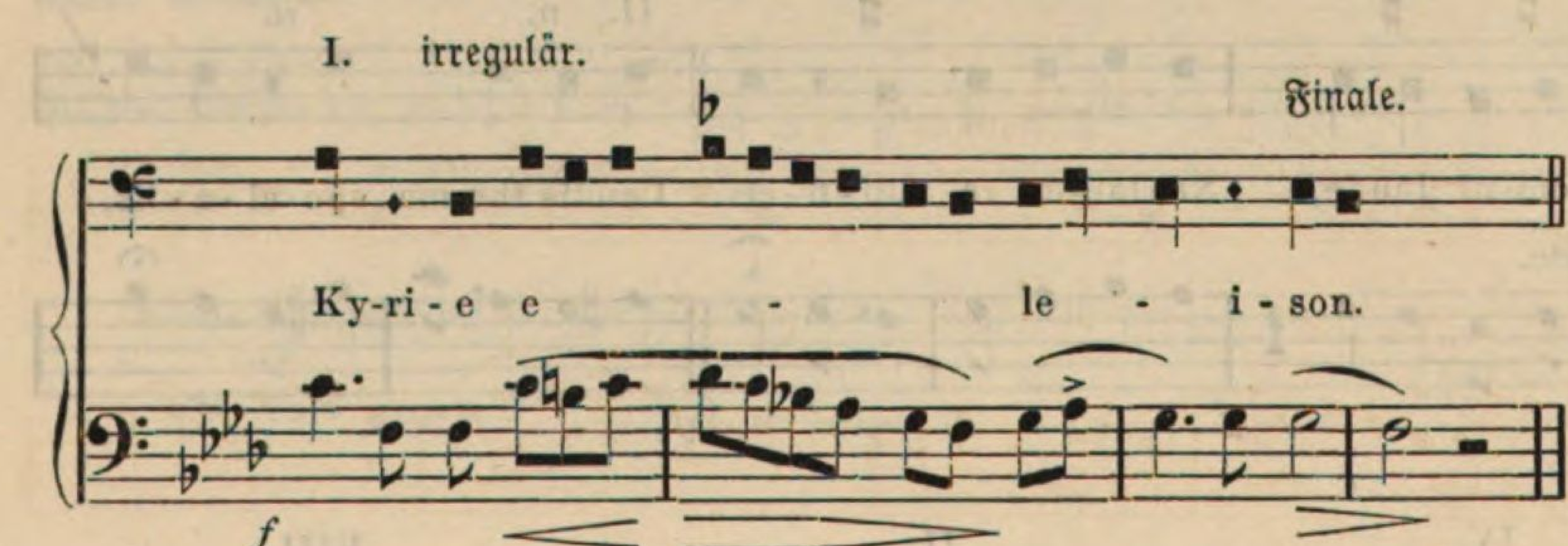


Da die Beispiele hier nur zum Unterricht und zur Uebung für Anfänger aufgestellt werden, so wird auf die Vollständigkeit der Gesangstücke nicht gesehen, weil ein Lehrbuch überhaupt kein Kirchenbuch ist. Hingegen werden aber die Grundsätze darin derart recapitulirt, daß dem Gesang nur mit einem wilden Geschrei widersprochen werden kann. Wenn daher Anfänger nur das System und die Bedeutung der Tonschrift hier gründlich kennen lernen, so ist der Zweck von dieser Abhandlung schon erreicht, weil es nicht an Gesangbüchern, sondern an Sängern fehlt, die in den vorhandenen den christlich-musikalischen Choral herausfinden könnten. Als Beweis dessen, darf man nur zuhören, wie die zweite, dritte und vierte Tonart in den Kirchen gesungen wird; denkt man sich dann noch eine Harmonie dazu, oder hört die Orgelbegleitung dabei, so tönt es ganz deutlich, „Mi fa est cœlestis harmonia; mi contra est diabolus in musica."

Nr. 6.

V. Tonart, regulär und I. Tonart, irregulär im Zusammenhange.

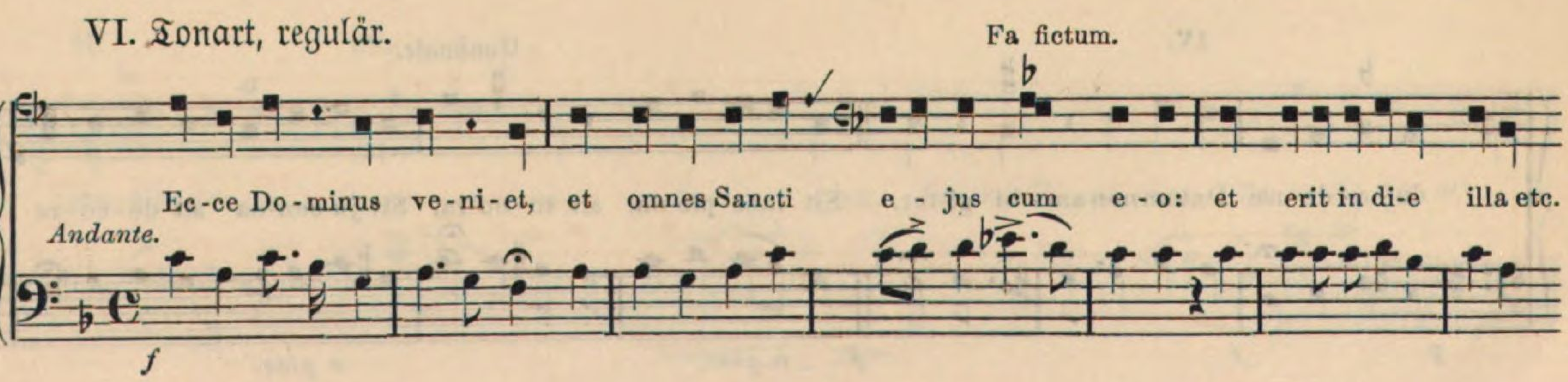




In diesem Beispiel ist die Veränderung des Schlüssels zu beachten, der ohne Custos versetzt wird, weil der Uebergang von der fünften regulären Tonart in die erste irreguläre — von f dur ins f moll — ausgeführt werden soll. Der Organist, der im Falle den Gesang begleitet, darf in diesem und in ähnlichen Fällen nie eine Zwischenkadenz machen, sondern er muß directe in die reguläre oder irreguläre Tonart übergehen. Diese Uebergänge haben nicht nur eine musikalische, sondern auch eine religiös empfundene, mit Tönen vorgestellte und ausgedrückte Bedeutung, die aus dem Sinne des Textes und aus dem Zweck des Kirchengesanges, der wie ein Gebeth ertönen soll, hervorgeht.

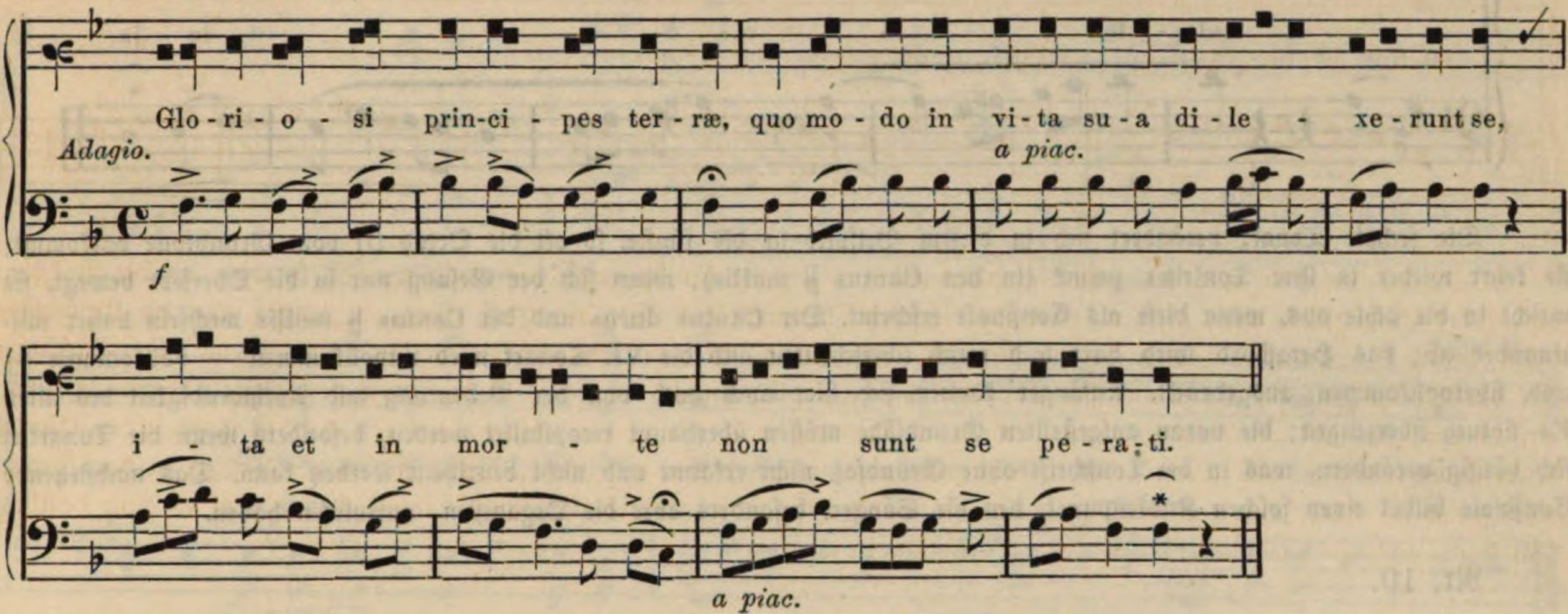
Nr. 7.

VI. Tonart, regulär.



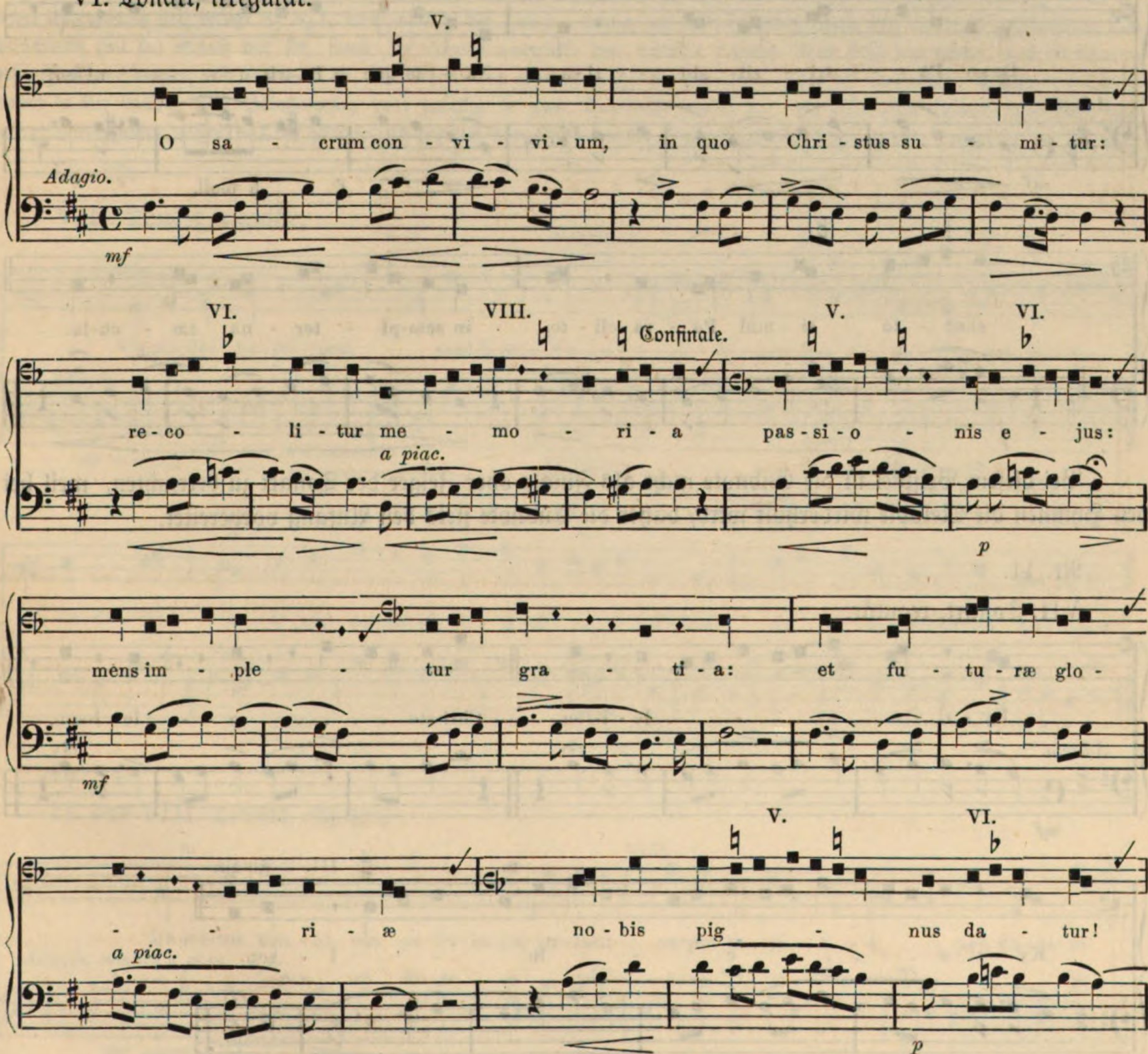
Nr. 8.

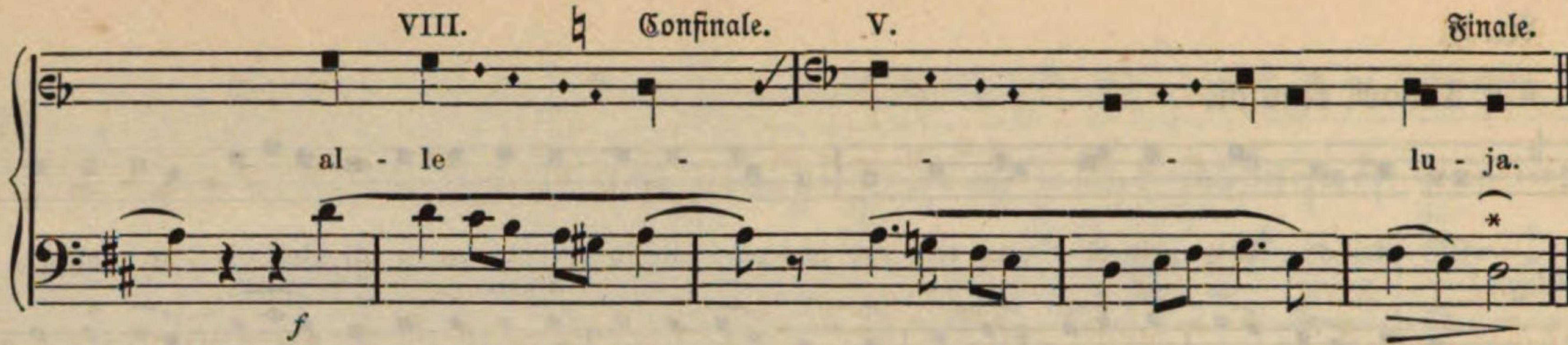
VI. Tonart, regulär.



Nr. 9.

VI. Tonart, irregulär.

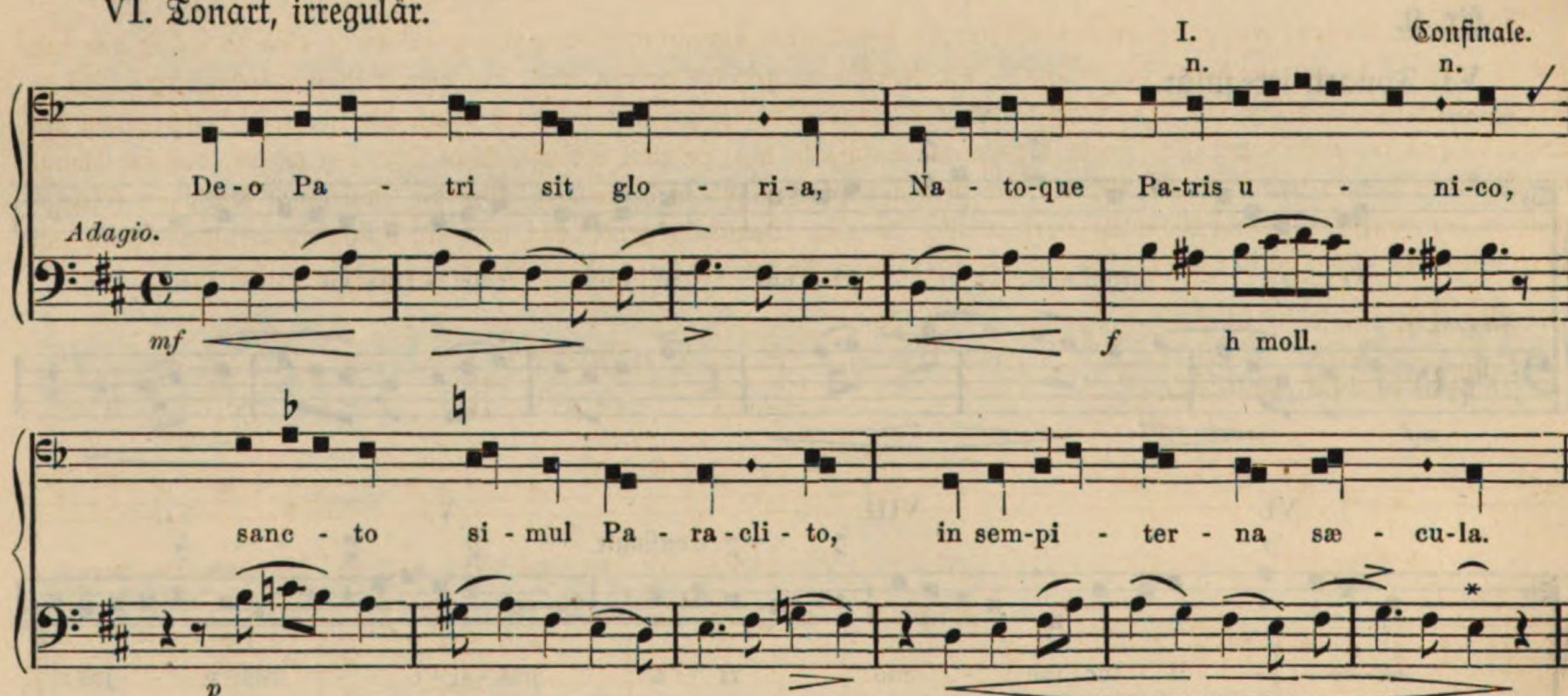




Die sechste Tonart verändert sich in diesem Beispiel in die fünfte, so oft die Octav (f) vom Grundtone vorkommt; sie kehrt wieder in ihre Tonleiter zurück (in den Cantus ♭ mollis), wenn sich der Gesang nur in die Obersept bewegt, sie weicht in die achte aus, wenn diese als Confinale erscheint. Der Cantus durus und der Cantus ♭ mollis wechseln daher miteinander ab; das Hexachord wird hart und weich überschritten und die VI. Tonart wird unvollkommen — vollkommen — und übervollkommen ausgedrückt. Anfänger können sich hier auch noch von der Bedeutung und Nothwendigkeit des alten Fa fictum überzeugen; die voran aufgestellten Grundsätze müssen überhaupt recapitulirt werden, besonders wenn die Tonarten sich häufig verändern, was in der Tonschrift ohne Grundsatz nicht erkannt und nicht beurtheilt werden kann. Das nachstehende Confinale bildet einen solchen Knotenpunct, den die Sänger, besonders aber die Organisten, aufzulösen haben.

Nr. 10.

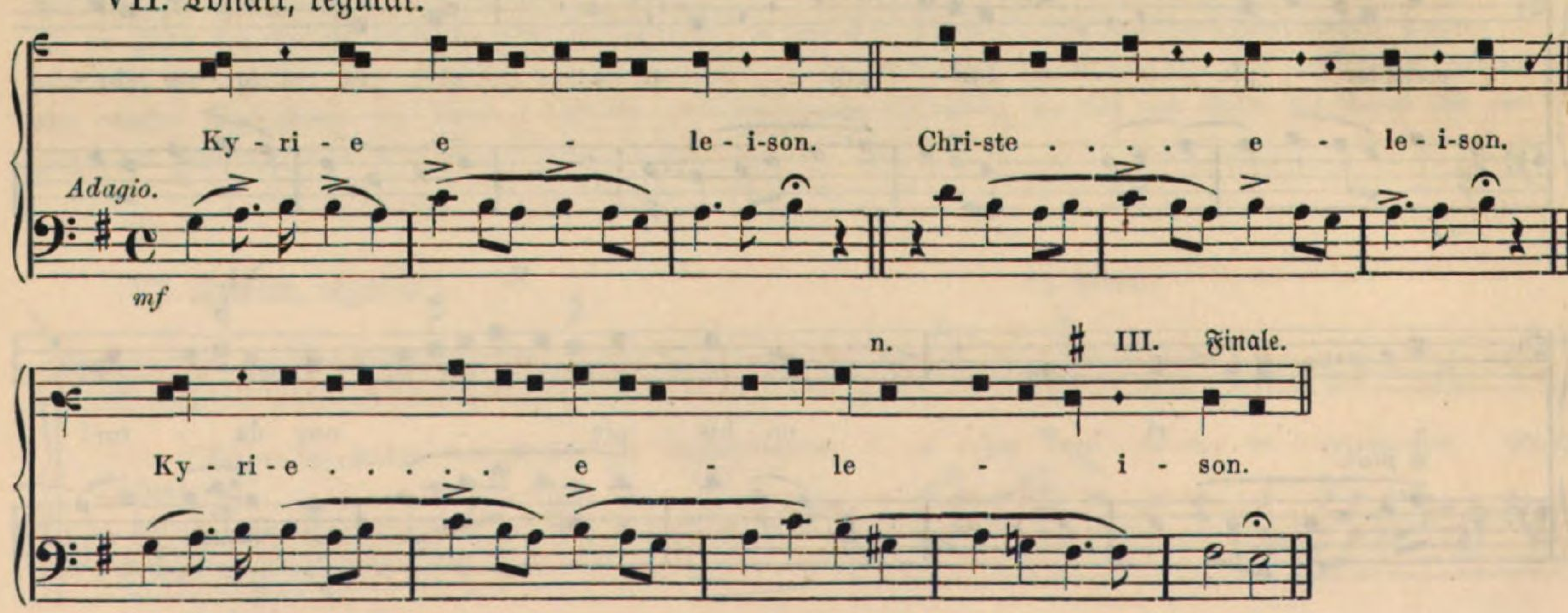
VI. Tonart, irregulär.



Bei diesem Beispiel ist die Endnote nicht als Finale oder Zeiger der Tonart zu betrachten, weil bei den Hymnen die Melodie wiederholt wird, daher die Endnote stets den Anfang vorbereitet.

Nr. 11.

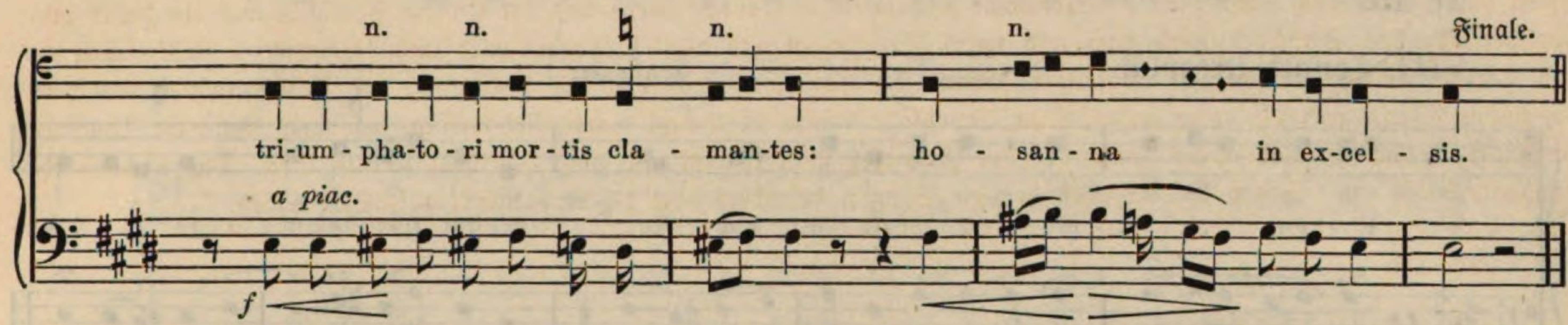
VII. Tonart, regulär.



Nr. 12.

VII. Tonart, irregulär.

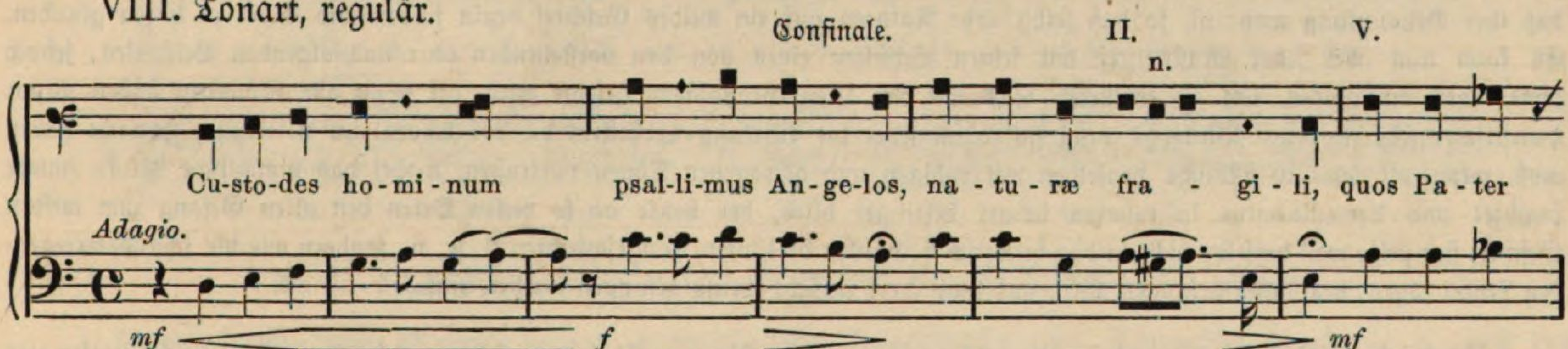


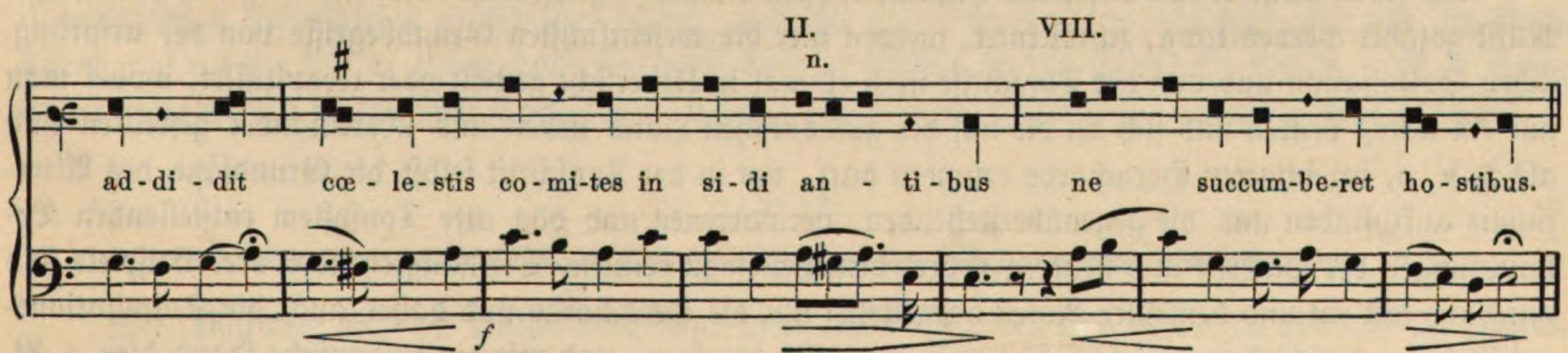


In diesem Beispiel bewegt sich bei den mit einem n bezeichneten Tönen der Gesang von g sol re ut zu a la mi re und von c sol fa ut zu d la sol re, daher die Diësis — der Leiteton ausgedrückt werden muß. Bei dem Auflösungszeichen (♮ — fis — in der Uebersetzung dis) bringt die VII. Tonart und der Cantus durus auf der siebenten Stufe die scharfe Ueberschreitung des Hexachords (mi fa) einfach mit sich, sowie der Cantus naturalis den Leiteton bedingt. Man sieht hier wieder, daß im Choral mehr Musik verborgen und enthalten ist, als wir in den Kirchen zu hören bekommen. Wer die vorstehende Antiphon (dieselbe kommt in der Laudes vom Palmsonntag vor) zufällig in einer Domkirche gehört hat, und sich daran erinnern kann, wird nun auch zu unterscheiden wissen, daß der heutige und der alte Choral sich wie ein Geschrei zur Musik zu einander verhalten.

Nr. 13.

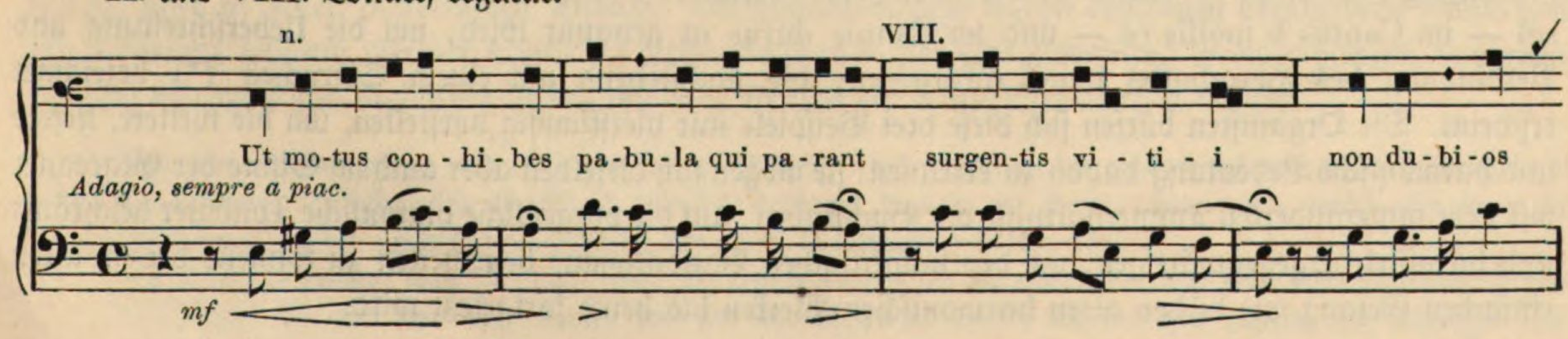
VIII. Tonart, regulär.

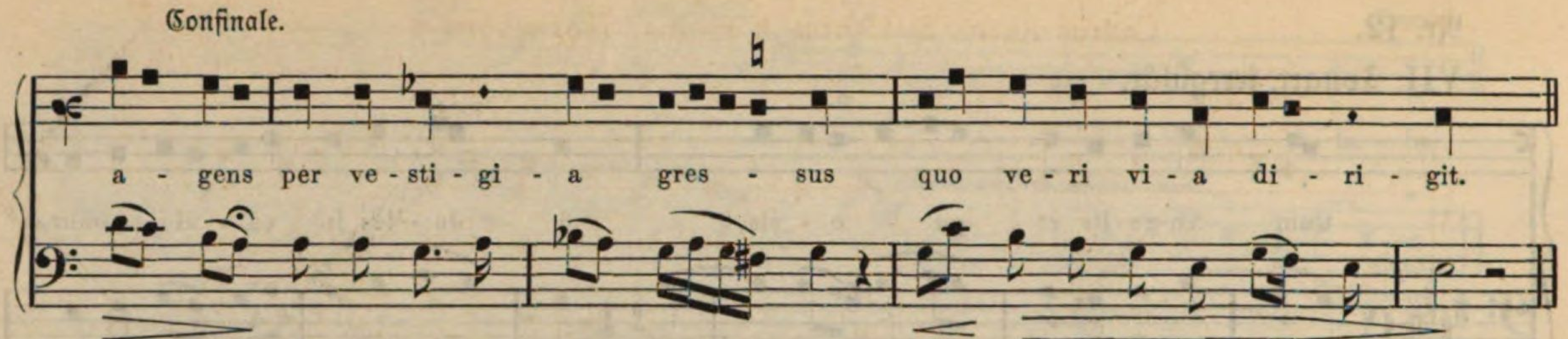




Nr. 14.

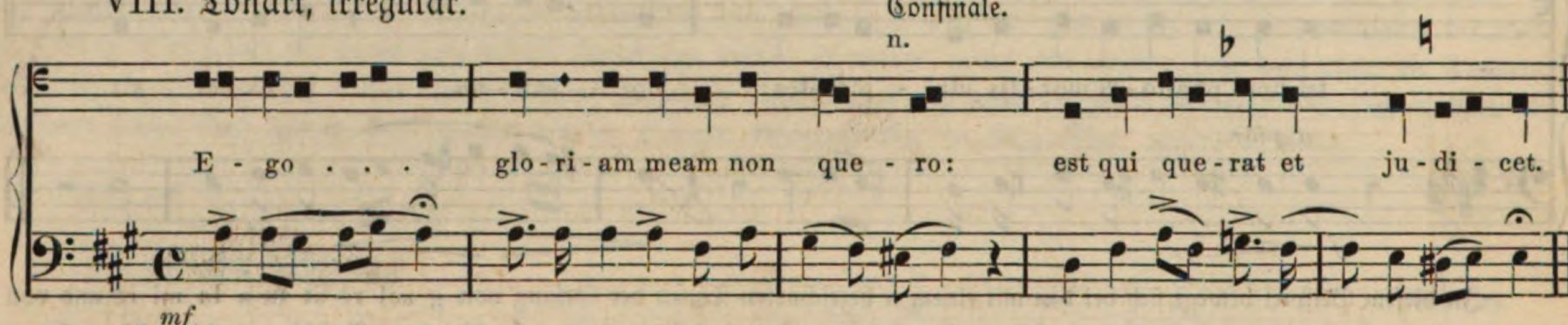
II. und VIII. Tonart, regulär.





Nr. 15.

VIII. Tonart, irregulär.



Es wird nun jeder Anfänger bei diesen Beispielen wahrnehmen, daß der Choral nicht aus künstlichen, sondern aus rein natürlichen und einfachen Tonfolgen besteht, die sich durchaus auf die Tongeschlechte und auf das Hexachord gründen. Er wird ferner sehen, wie die Bestreiter dieser Tonfolgen gegen die Naturgesetze und gegen das ganze System im nutzlosen und entehrenden Kampfe stehen, wie sie das schönste im Gesang, den Wohllaut oder Wohlklang vernichten und daher als Zerstörer desselben auftreten und wirken. Man sollte glauben, daß jeder Anfänger in den Gesanglehren die Regeln aufsucht, nach denen er den Gesang mit Wohlklang und Gefühl vorzutragen erlernen kann; die glareanisch musikalischen Chorallehrer suchen aber zuerst zu begründen, daß es im Choral keine Halbtöne — daher auch keinen Wohlklang gibt, und sie beweisen sodann praktisch, daß ihre Behauptung wahr ist, so daß selbst rohe Naturen nur ein wildes Geschrei darin finden und dabei zu hören glauben. Es kann nun aber jeder Musiklehrer mit seinen Schülern eines von den vorstehenden oder nachfolgenden Beispielen, jedoch ohne Tact, einstudiren, um zu erfahren, was mit den alten Grundsätzen gelehrt wird, die schon alle bestanden haben, bevor Palestrina geboren war. Vielleicht kann sich dann jeder die Wirkung vorstellen, die der Choral im Alterthum gemacht haben muß, wenn oft 60—80 Mönche denselben mit ruhigen und getragenen Tönen vortrugen, wobei das himmlische Mi fa immer beachtet und der diabolus in musica immer beseitiget blieb, der heute an so vielen Orten den alten Gesang zum wilden Geschrei stempelt, weil derselbe nicht in den historisch bekannten drei alten Tongeschlechten ♮, ♭, n, sondern wie die schaudererregenden Lehrer sagen, diatonisch gesungen wird, und nach ihrer Ansicht ebenso gesungen werden muß.

Um jeden Musiker von dieser Art Choral, der den Namen Gesang nicht verdient, weil er nicht mehr zur Musik gezählt werden kann, zu warnen, werden hier die wesentlichsten Grundbegriffe von der ursprünglichen Solmisation und von der Tonschrift noch einmal in Uebersicht gestellt oder recapitulirt, wobei man nur ein wenig denken und sich an die auf der guidonischen Hand neben und übereinander gestellten und als ♮, ♭, n, bezeichneten Hexachords erinnern darf, um in der Tonschrift selbst die Grundsätze des Alterthums aufzufinden und die gegenüberstehenden, verworrenen und das alte Tonsystem entstellenden Behauptungen der späteren und neueren Lehrer beurtheilen zu können. Die nachstehenden drei Beispiele sind durchaus mit ein und denselben Noten dargestellt; nur die Hexachords und daher auch die Solmisationsart ist dabei verschieden, wie dieß schon die Schlüssel anzeigen, und wie die guidonische Hand dieß, z. B.

n ♭ ♮ — n ♭ ♮

mit dem g sol, re, ut — und a la, mi, re u. s. w. vorstellt, in Folge dessen das g im Cantus naturalis sol — im Cantus b mollis re — und im Cantus durus ut genannt wird, um die Ueberschreitung und Verbindung des Hexachords damit anzuzeigen, die nachstehend mit einem Sternchen (*) bezeichnet erscheint. Die Organisten dürfen sich diese drei Beispiele nur vierstimmig vorstellen, um die weitere, tiefere und harmonische Bedeutung davon zu erkennen: sie mögen sich dieselben aber auch im Sinne der Glareaner mit dem unveränderten Tonverhältnisse der Buchstaben, auf die vorgebliche diatonische Tonleiter beschränkt und harassirt vergegenwärtigen, um den musikalischen Vandalismus beurtheilen zu können, der im alten einfachen Gesang wie in den alten harmonischen Werken bis heute fortgesetzt wird.

Cantus durus & Cantus b mollis, Hexachord ♮.



Cantus b mollis, Hexachord b.



Cantus naturalis, Hexachord n.



Mi fa est cœlestis harmonia; mi contra fa est diabolus in musica.

Somit dürfte jeder Musiker wissen, was die drei Hexachords und Tongeschlechte ♮, b, n, mit der ursprünglichen Solmisation zu bedeuten haben, und wie es mit den Lehrern aussieht, die nur die Buchstaben c d e f g a b ♮ in einem unveränderten Tonverhältnisse in der Tonschrift finden, und in Folge dessen nur eine Art diatonischer Tonleiter im Choral anerkennen, den Cantus naturulis aber vertilgen.

§. 14.

Von dem musikalischen Zusammenhange der Psalmen und Antiphonen.

Die Psalmen und die Antiphonen kommen in allen Tonarten und Tonlagen vor und ihr musikalischer Zusammenhang ist oft selbst dem gebildeten Musiker überraschend. Die Psalmmelodie wird stets in der Antiphon vorbereitet und hängt mit derselben zusammen; beide bewegen sich daher in ein und derselben, oder in einer verwandten Tonart. Die Psalmmelodien haben deßwegen verschiedene Endungen, die Differenz genannt werden, damit die Uebergänge und der Zusammenhang in einer ganzen Nocturno, bei drei Psalmen und drei Antiphonen mit dem Versikel ꝛc. ausgeführt werden können.

Von dem Psalmengesang wird hier nur der musikalische Theil angezeigt, der weniger bekannt ist; das Uebrige wird den Seminärlehrern überlassen. Die Schreibart und die Tonlagen werden von Guidetti entnommen, wobei aber wegen der höheren Stimmung bei der praktischen Ausführung eine Rücksicht genommen werden dürfte.

Da Sebaldus Hayden schon im Jahre 1537 die Psalmmelodien als die eigentlichen acht alten Kirchentonarten betrachtet und beurtheilt hat, und über diese Ansicht eine Art Choralschule im Drucke veröffentlichte, zugleich auch Anhänger fand,

die in ihren Behauptungen noch weiter gingen, so dürfte es nothwendig sein, hier einige Bemerkungen zu machen, die dem Anfänger im Falle zur Aufklärung dienen könnten.

Die Psalmmelodien sind Lieder, die, wie Einige vermuthen, schon die ersten Christen gesungen haben, und die bis zur Einführung des Choralsystems (594—604) theils in der griechischen Tonschrift und theils traditionell erhalten blieben. Es dürfte aber schwer sein, die Psalmmelodien in der griechischen Tonschrift aus den ersten Jahrhunderten des Christenthums nachzuweisen; hingegen ist es historisch gewiß, daß St. Gregor d. G. im Choral vier authentische und vier plagale Tonarten lehrte, welche Eintheilung aber bei den Psalmmelodien nicht zu finden ist. Sebaldus Hayden hat es daher auch weislich vermieden, seine Ansicht auf die authentischen und plagalen Tonarten zu begründen, oder dieselbe auf das Herachord zurück zu führen, denn er ist offenbar in dem ut re mi fa sol la stecken geblieben, mit dem ungefähr 200 alte Tonus gelehrt worden sind, so daß er die eigentlichen acht Tonarten von den Tonus nicht mehr zu unterscheiden vermochte.

Wie es in den nachstehenden Beispielen nachgewiesen wird, sind die Psalmmelodien nur Arien, Lieder oder Melodien, die sich in den acht alten Tonarten bewegen, und nach ihrer Ordnung gezählt und eingetheilt werden; ihre Grundtöne zeigen aber schon an und für sich, daß sie nur als Melodien zu betrachten sind, und daß ihre Anzahl den musikalischen Choralisten nicht confundiren kann. Es gibt nämlich acht regelmäßige und eine irreguläre oder gemischte Psalmmelodie; die letzte wird irregulär genannt, weil sie in der Regel im römischen Antiphonarium gar nicht vorkommt, sondern nur bei dem Psalm: „In exitu Israel de Aegypto“ eine Anwendung findet. Mozart hat diese Melodie in seinem Requiem (Te decet hymnus Deus in Sion) vielleicht mit einer tiefen Ahnung gewählt, um damit an den Auszug aus diesem Leben zu erinnern, der ihm während seiner größten kirchlichen Composition so nahe bevorstand, daß er dieselbe nicht vollenden konnte. Die herrlichen Psalmmelodien haben überhaupt die Aufmerksamkeit der größten Componisten erregt, denn sie geben dem Geiste einstimmig, vierstimmig, bei 4—6 und bei 100 Sängern mit wenigen Tönen einen Aufschwung, der in der modernen Musik nicht alle Tage zu finden ist; der musikalische Vortrag muß jedoch per se damit verbunden sein.

Nach der Angabe der alten Lehrbücher sollen die Psalmen, mit Ausnahme des Magnificat und Benedictus, immer etwas lebhafter als die Antiphonen gesungen werden; eine Hudelei soll jedoch nicht dabei stattfinden. Bei den nachstehenden Beispielen sind die Antiphonen von verschiedenen Festen zusammengestellt, damit die Reihenfolge der Psalmmelodien angezeigt werden kann. In Bezug auf den Zusammenhang einer ganzen Nocturno wird daher auf die Vorzeichnung der Schlüssel hingewiesen, die in den bestätigten Gesangbüchern nach der Berechnung des Palestrina und Guidetti zu finden ist. Für Anfänger wird noch bemerkt, daß die Antiphon vor und nach dem Psalm gesungen wird, und daß hier aus diesem Grunde nach der Antiphon die Differenz der Psalmmelodie, und nach dieser wieder der Anfang von der Antiphon angezeigt steht.

Der Tact wird den nachstehenden Beispielen nicht mehr beigefügt, nachdem die Art und Weise schon angedeutet ist, wie der Gesang im Sinne der Tonschrift und der Mensuralmusik mit 30—40 Sängern einstudirt und mit einem Rhythmus vorgetragen werden kann, den selbst der Tact zerstört, daher derselbe voran der modernen Tonschrift nur beigefügt wurde, um den Sinn der Melodie annähernd darzustellen. Es ist klar, daß der Sänger ohne Verständniß der Melodie und ohne Rhythmus nur Tonbilder ohne Schatten und Licht, oft sogar nur entgegengesetzt ausdrücken kann, wobei jede musikalische Empfindung verletzt werden muß. Der Lehrer und der Sänger muß sich daher bemühen, einen Mißstand zu beseitigen, der den Choral mehr als jede andere Musikgattung zerstört, und dem schon Guido von Arezzo mit einer eigenen Abhandlung vorzubeugen gesucht hat. (Musicae regulae rhythmicæ, in Antiphonarii sui prologum prolatæ, 10. S.) Die Berufung auf diese Abhandlung wird genügen, um bei den nachstehenden Beispielen wieder einen musikalischen Vortrag bedingen zu dürfen.

Antiphon „in festo St. Clementis“ mit der ersten Psalmmelodie.

I. und VI. Tonart, irregulär.

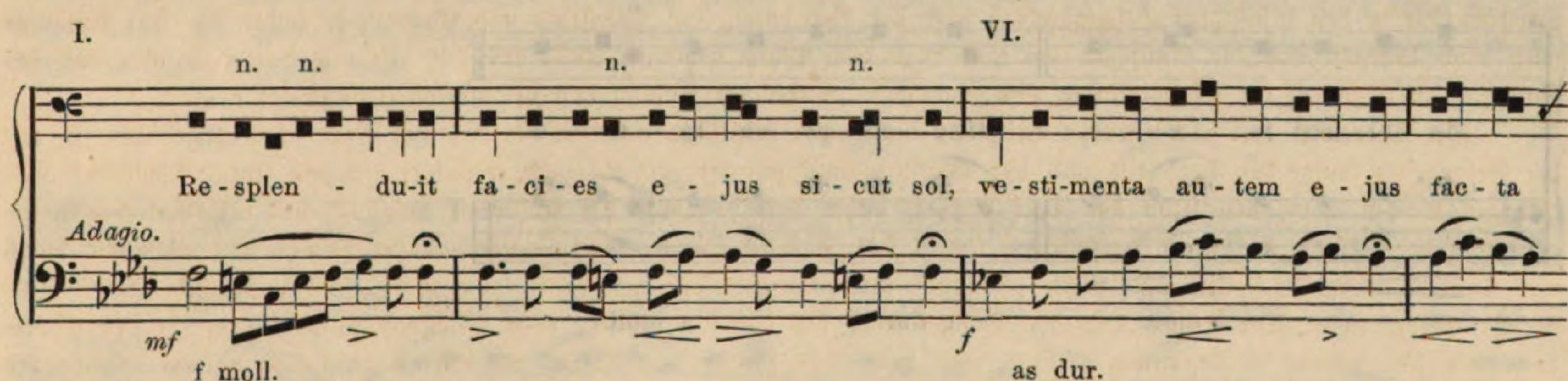




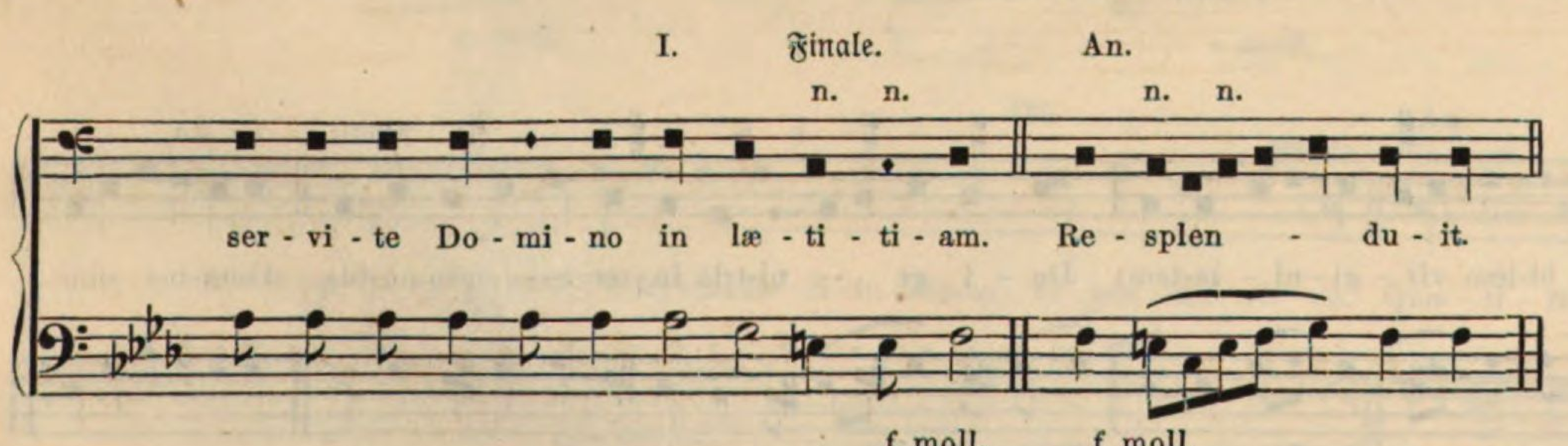


Antiphon „in festo Trans-figurationis Domini", mit der zweiten Psalmmelodie.

I. und IV. Tonart, irregulär.

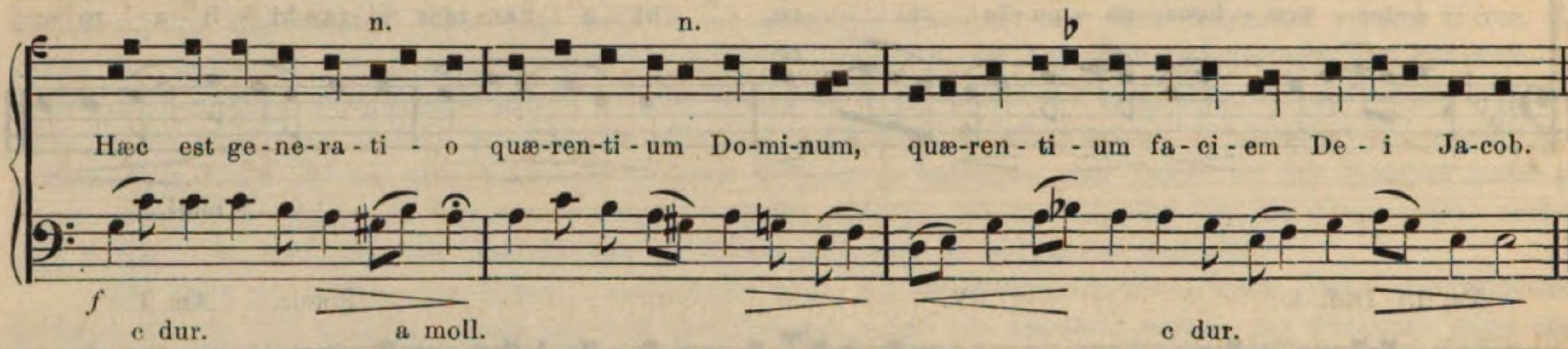


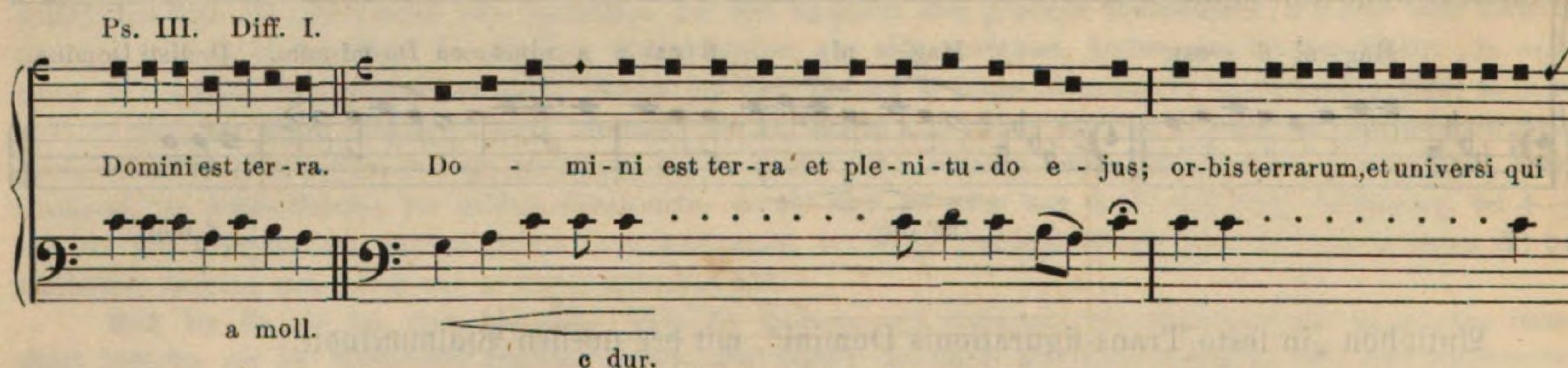


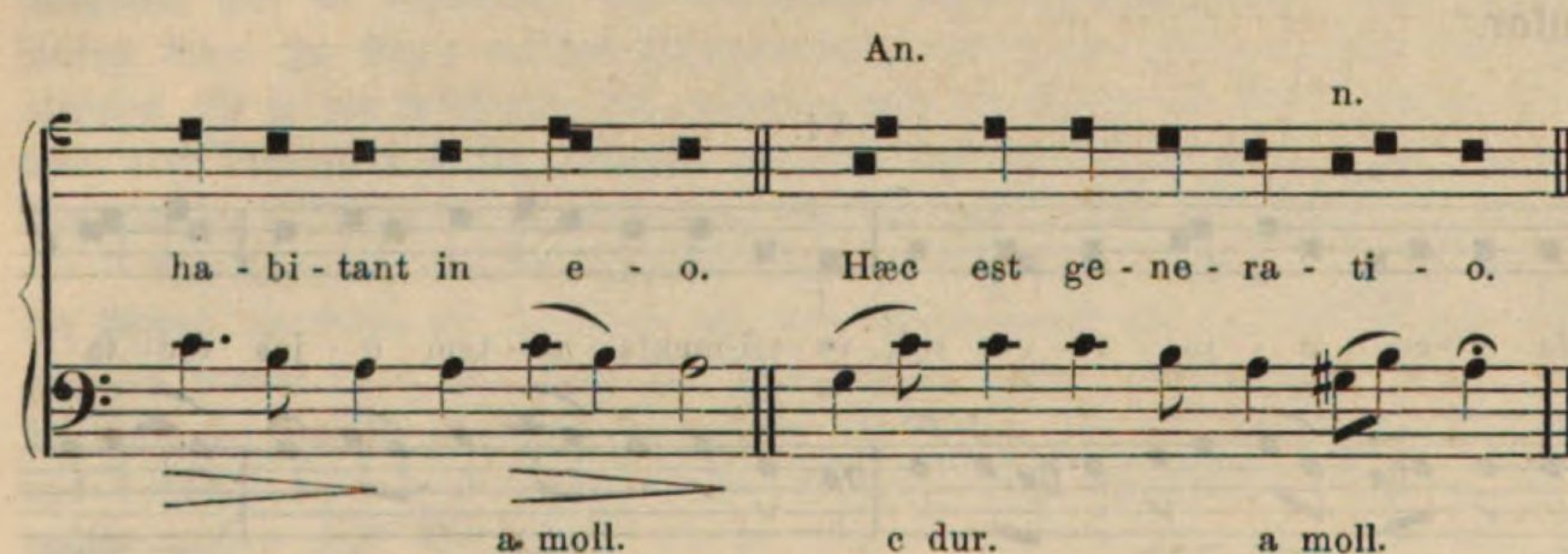


Antiphon „in festo omnium Sanctorum", mit der dritten Psalmmelodie.

VIII. und II. Tonart, regulär.

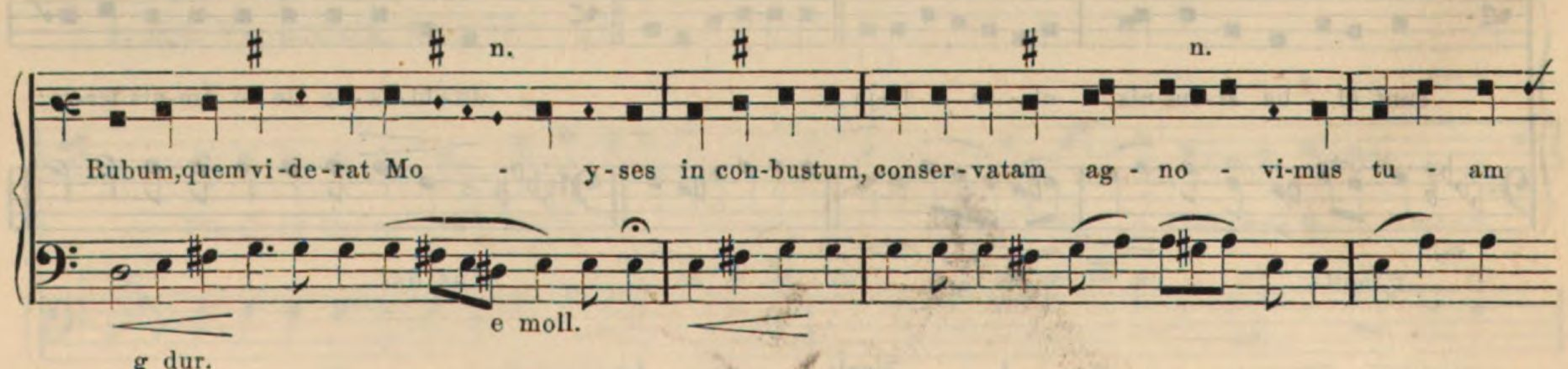






Antiphon „in Purificatione B. Marie V.", mit der vierten Psalmmelodie.

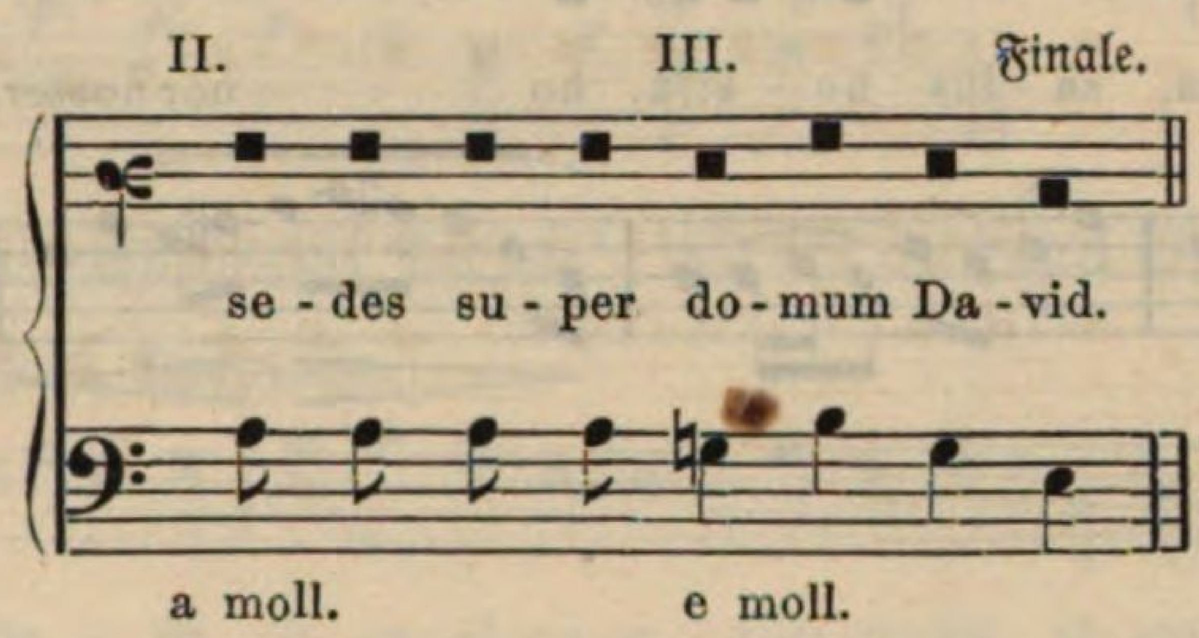
III. und IV. Tonart, regulär.







Wenn das vorletzte Wort des Psalmverses nur zweisilbig ist, so wird in der vierten Melodie das mit einem Sternchen (*) bezeichnete a und vorstehende gis nicht gesungen, sondern sogleich der Uebergang in die III. Tonart gemacht. Z. B.:



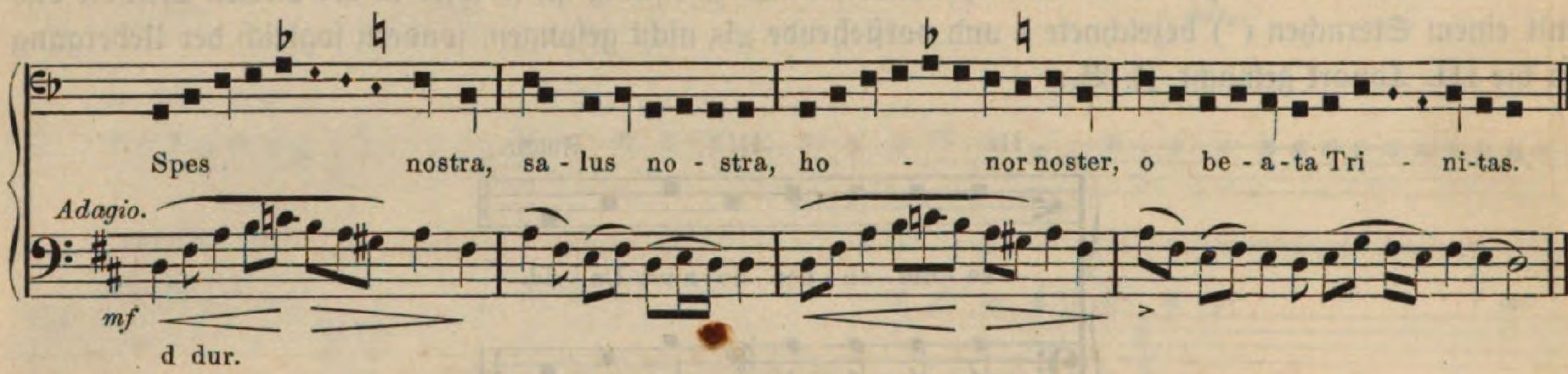
Mit der vierten Psalmmelodie kommt oft, regulär und irregulär, eine Antiphon in der zweiten, dritten und vierten Tonart vor, die selbst in den Domkirchen so häßlich entstellt und gesungen wird, daß die Hottentottenmusik kaum häßlicher klingen kann. Die guten Alten haben es aber nicht so gemeint, sondern wie in der folgenden Uebersetzung gesungen, die mit Absicht im Tacte angezeigt wird.

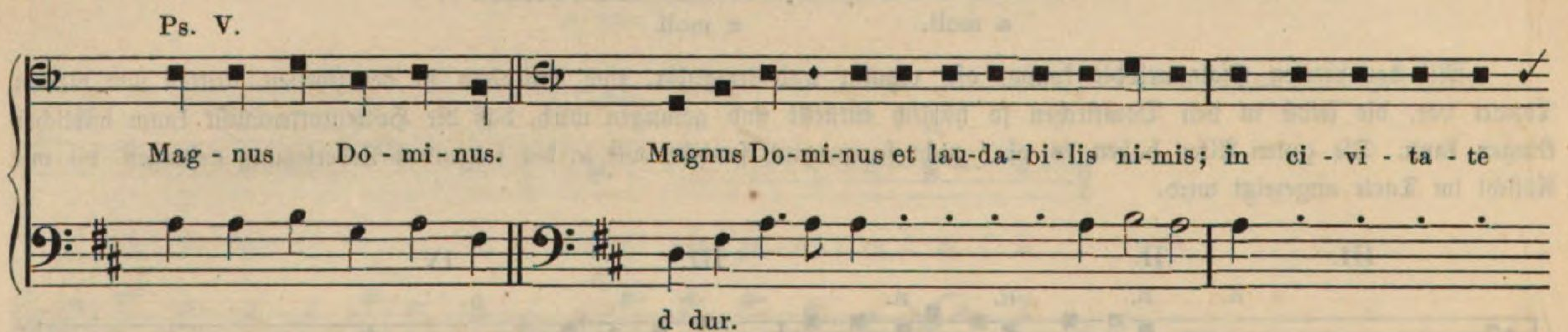


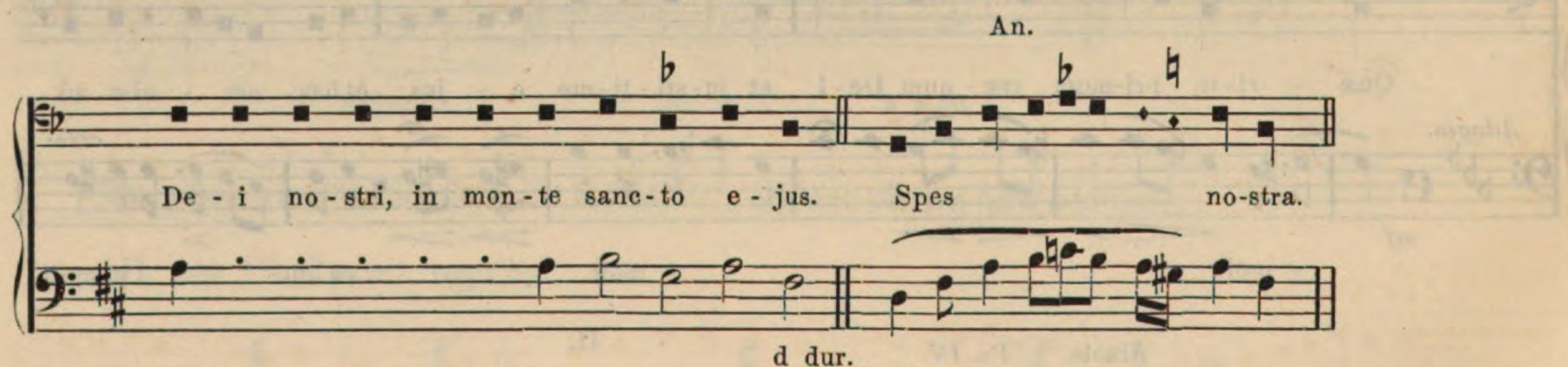
Die gräulichen Mißtöne, die uns bei dieser Antiphon in den Kirchen vorgesungen werden, gründen sich demnach nicht auf den Choral, sondern auf die Sänger, die keine Tonart ausdrücken und beachten, die den Cantus naturalis bestreiten, weil sie denselben nicht kennen, und die beim Finale und beim Confinale gar nicht an eine Veränderung der Tonarten denken. Diejenigen, die sich bei ihrem Choral auf die Tradition berufen, mögen hier nachsehen, wie es damit aussieht; jeder Organist wird sich aber für dieselbe bedanken, wenn er den Gesang begleiten, oder auch nur durch ein Zwischenspiel in eine Verbindung bringen soll.

Antiphon „in festo S. Trinitatis", mit der fünften Psalmmelodie.

VI. Tonart, irregulär.

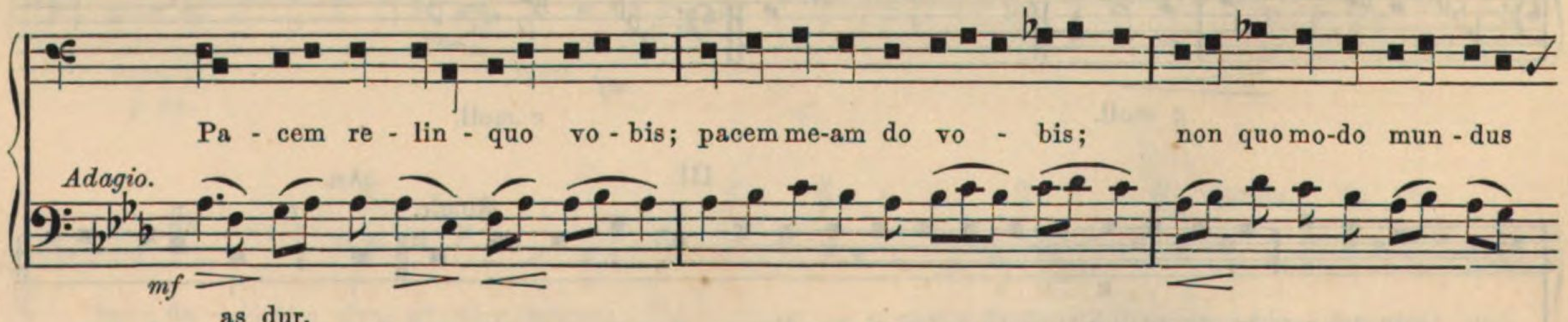






Antiphon „in fra Octavam Pentecostes", mit der sechsten Psalmmelodie.

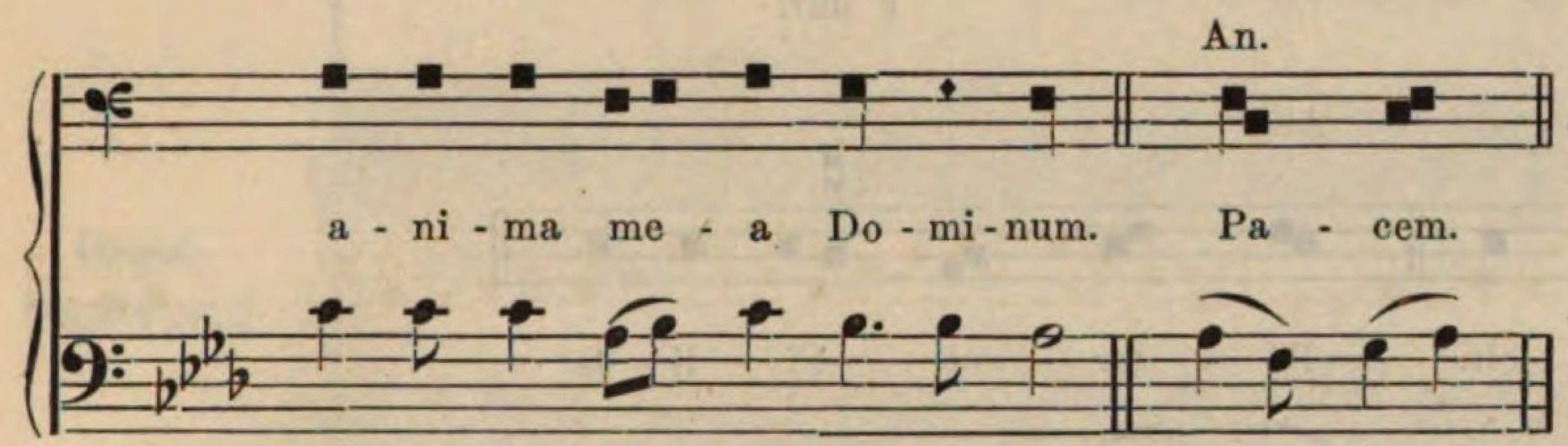
VI. Tonart, irregulär *).



---

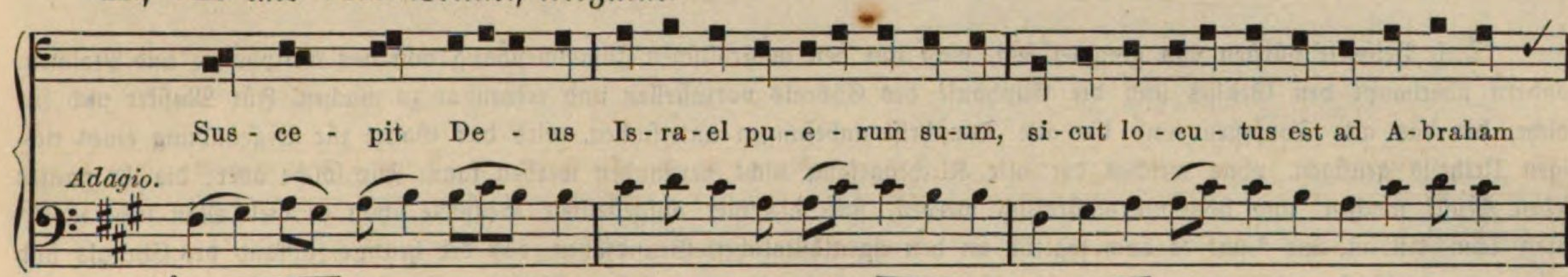
*) Wegen dem Ton fis — modern bei dem Tone a, der am Ende der Antiphon zweimal vorkommt, ist in den correcten Gesangbüchern selbst in der sechsten Tonart das Bee (♭) nicht beim Schlüssel angezeigt.

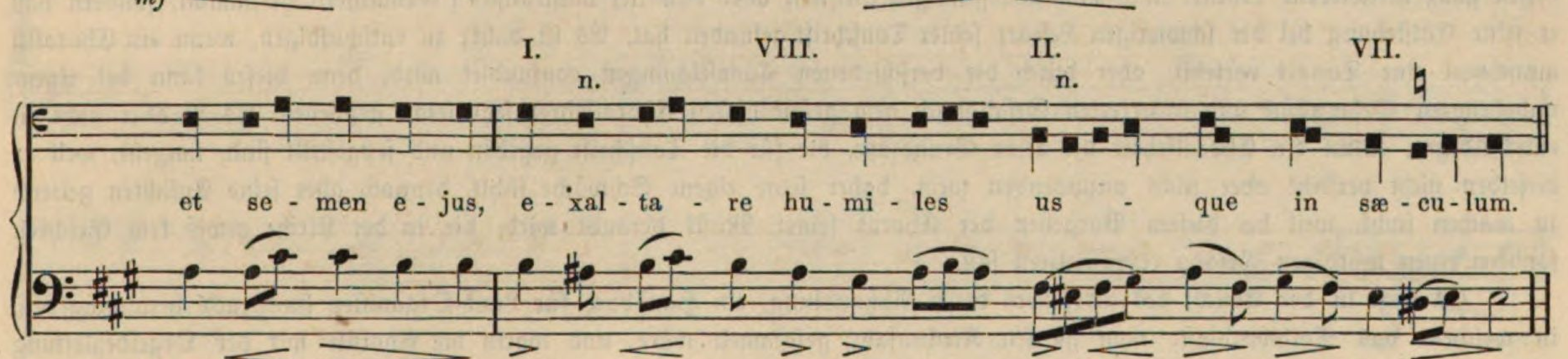


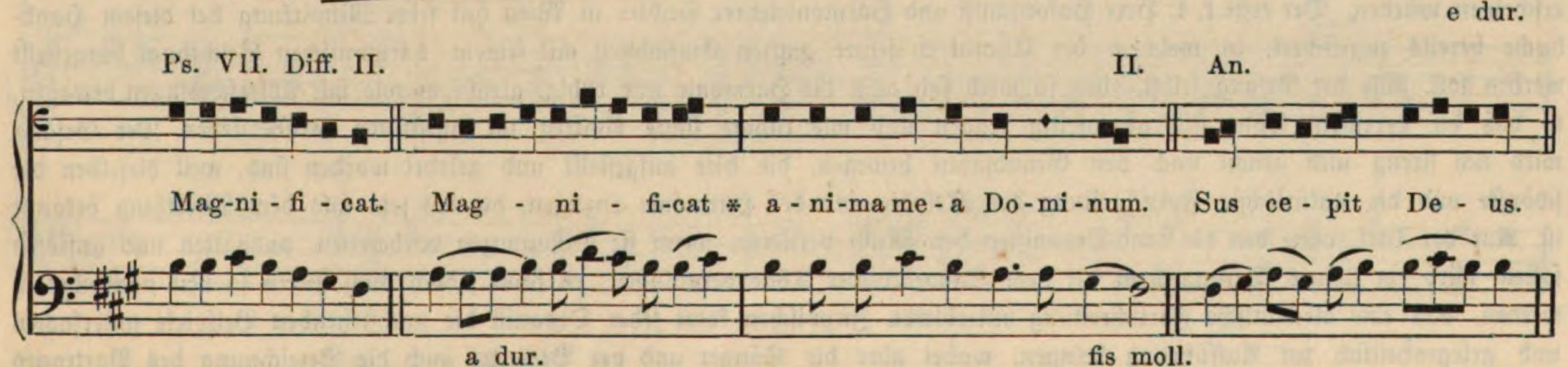


Antiphon „in Sabbato I. post. octav. Epiph.", mit der siebenten Psalmmelodie.

II., VII. und VIII. Tonart, irregulär.

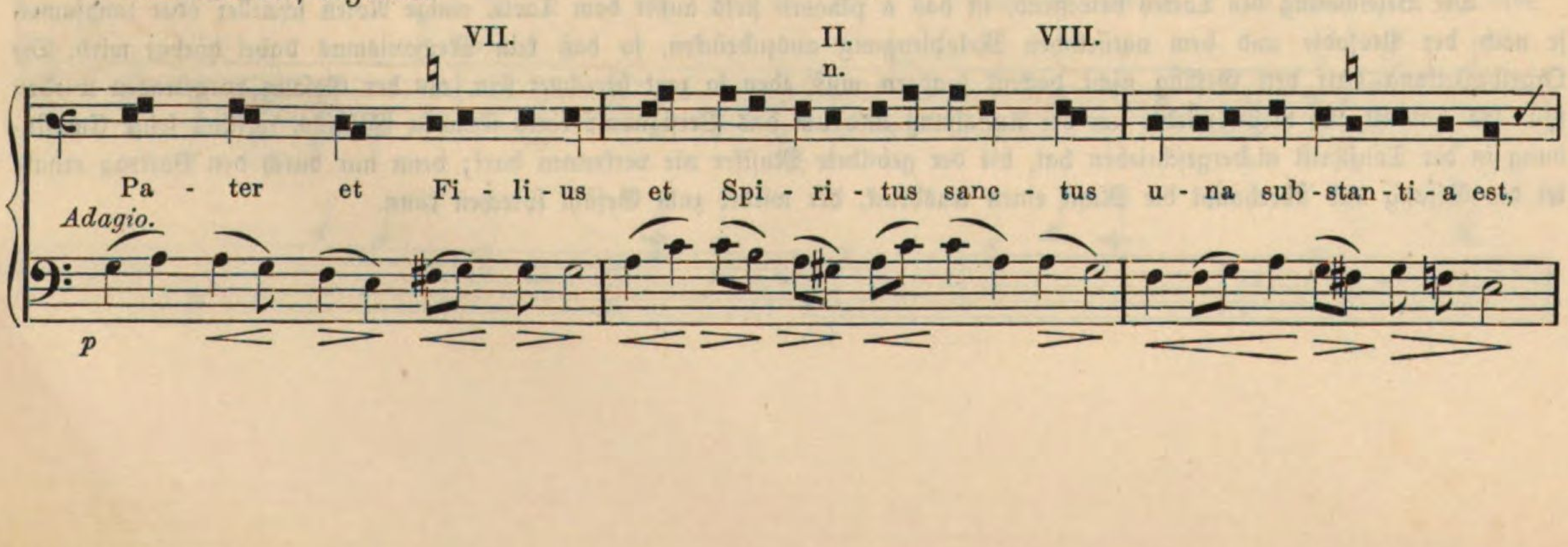






Antiphon „in festo St. Trinitatis", mit der achten Psalmmelodie.

VIII. Tonart, regulär.



VII. Finale. Ps. VIII. Diff. I.



Diese Beispiele dürften nun geeignet sein, nicht nur den musikalischen Zusammenhang von den Antiphonen und Psalmen, sondern überhaupt den Genius und die Euphonie des Chorals vorzustellen und erkennbar zu machen. Für Musiker und für solche, die das alte Tonsystem und die alte Tonschrift unbefangen untersuchen, wird das Ganze zur Begründung eines richtigen Urtheils genügen, ohne welches der alte Kirchengesang nicht verstanden werden kann. Für solche aber, die ihr ganzes Leben Musik machen, und doch nie musikalisch werden, sind die hier aufgestellten Beispiele schon zu viel. Man sieht es der alten Tonschrift an, und kennt es auch sogleich an den eigenthümlichen Grundsätzen, daß der heutige Zustand des Chorals und dessen ganz verschiedene Lehrart nicht von scharfsinnigen Geistern oder von tief musikalischen Gemüthern herstammt, sondern daß er seine Entstehung bei der schwierigen Leseart seiner Tonschrift gefunden hat. Es ist daher zu entschuldigen, wenn ein Choralist manchmal eine Tonart verfehlt, oder durch die verschiedenen Ausweichungen confundirt wird, denn dieses kann bei einem unbekannten Gesangstück und incorrecten Gesangbuch dem gründlichsten Chorallehrer sehr leicht geschehen. Es ist aber nicht zu entschuldigen, wenn ein Chorallehrer die alten Grundsätze, die für die Tonschrift gegeben und festgestellt sind, umgeht, weil er dieselben nicht versteht oder nicht anzuwenden weiß, daher seine eigene Schwäche fühlt, dennoch aber seine Ansichten geltend zu machen sucht, weil bei diesem Vorgehen der Choral seiner Musik beraubt wird, die in der Kirche gewiß kein Geschrei, sondern einen würdigen Gesang repräsentiren soll.

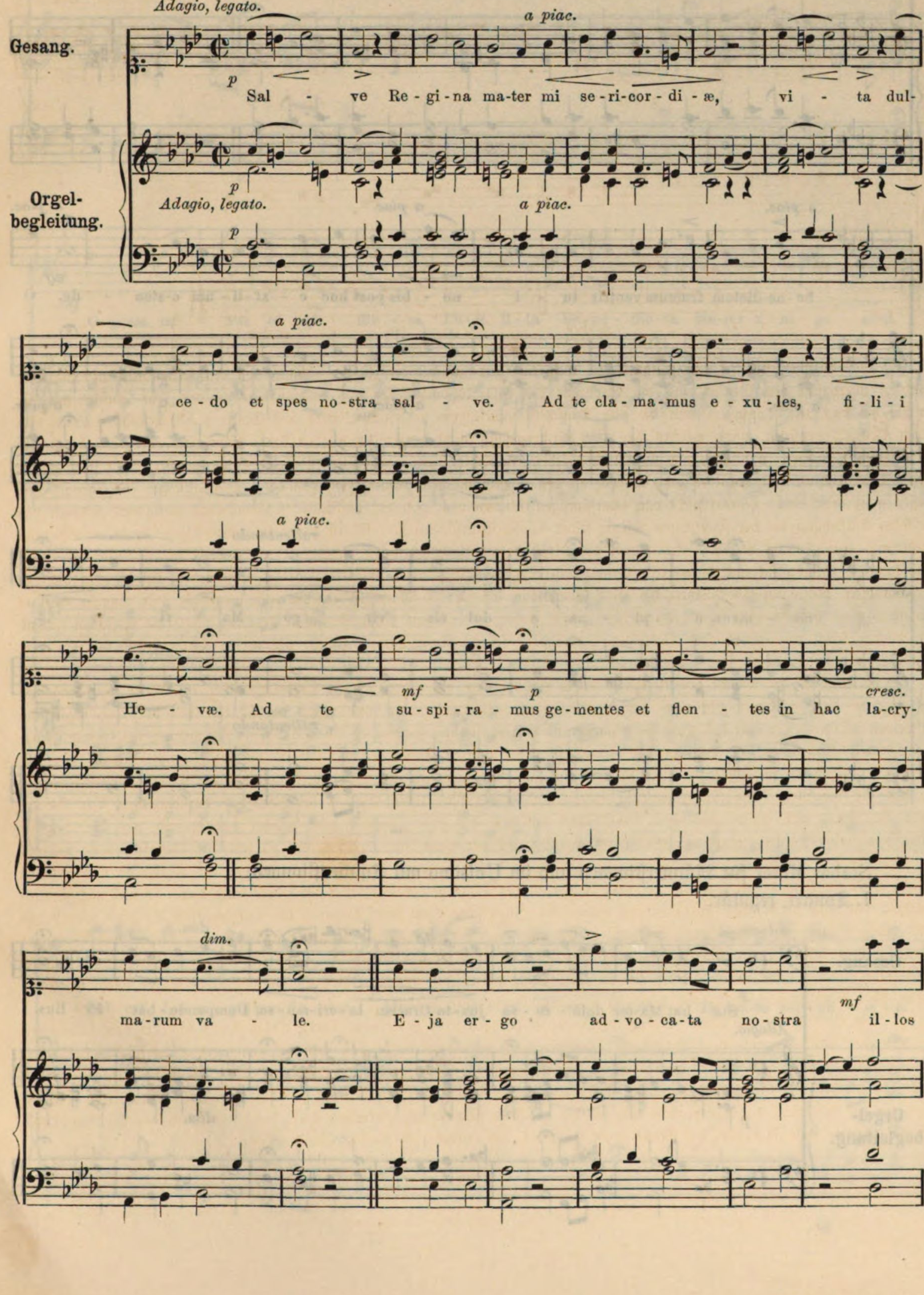
Es liegt in der Absicht des Verfassers dieser Abhandlung, ein Handbuch für Land-Organisten im Drucke herauszugeben, in welchem das Nothwendigste vom ganzen Kirchenjahr gesammelt wäre, und worin die Choräle mit der Orgelbegleitung erscheinen würden. Der erste k. k. Herr Hoforganist und Harmonielehrer Sechter in Wien hat seine Mitwirkung bei diesem Handbuche bereits zugesichert, in welchem der Choral in seiner ganzen Einfachheit mit seinem harmonischen Reichthum dargestellt werden soll. Wie der Gesang selbst, eben so wird sich auch die Harmonie nur ruhig, gleichsam wie mit Adlerschwingen bewegen, so daß die vereinten Töne sich gegenseitig tragen und wie ruhige lichte Wolken im Luftstrome vorüberziehen. Der Gesang wird sich streng und genau nach den Grundsätzen bewegen, die hier aufgestellt und gelehrt worden sind, weil dieselben die schönste und die natürlichste Fortschreitung der Melodie und der Harmonie anzeigen, die bis jetzt aus dem Alterthum bekannt ist. Nur der Tact, ohne den die Land-Organisten den Muth verlieren, wenn sie Dissonanzen vorbereiten, aushalten und auflösen sollen, wird ein kleines Derangement bei dem Schweben der Töne veranlassen; es kann jedoch auch hierin so viel nachgeholfen werden, daß eine mechanische Fortschreitung unterbleibt. Inzwischen kann jeder Organist die nachstehenden Beispiele untersuchen und gelegenheitlich zur Aufführung bringen, wobei aber die Sänger und der Begleiter auch die Bezeichnung des Vortrages berücksichtigen sollen. Ueber die Musikgattung und ihre Wirkung werden sodann die Töne selbst einen Aufschluß ertheilen, der übereinstimmend mit den Grundgesetzen des Systems jedem ästhetischen und religiösen Gefühl Rechnung tragen wird, besonders wenn viele Singstimmen in Unisono pünctlich und genau zusammen wirken.

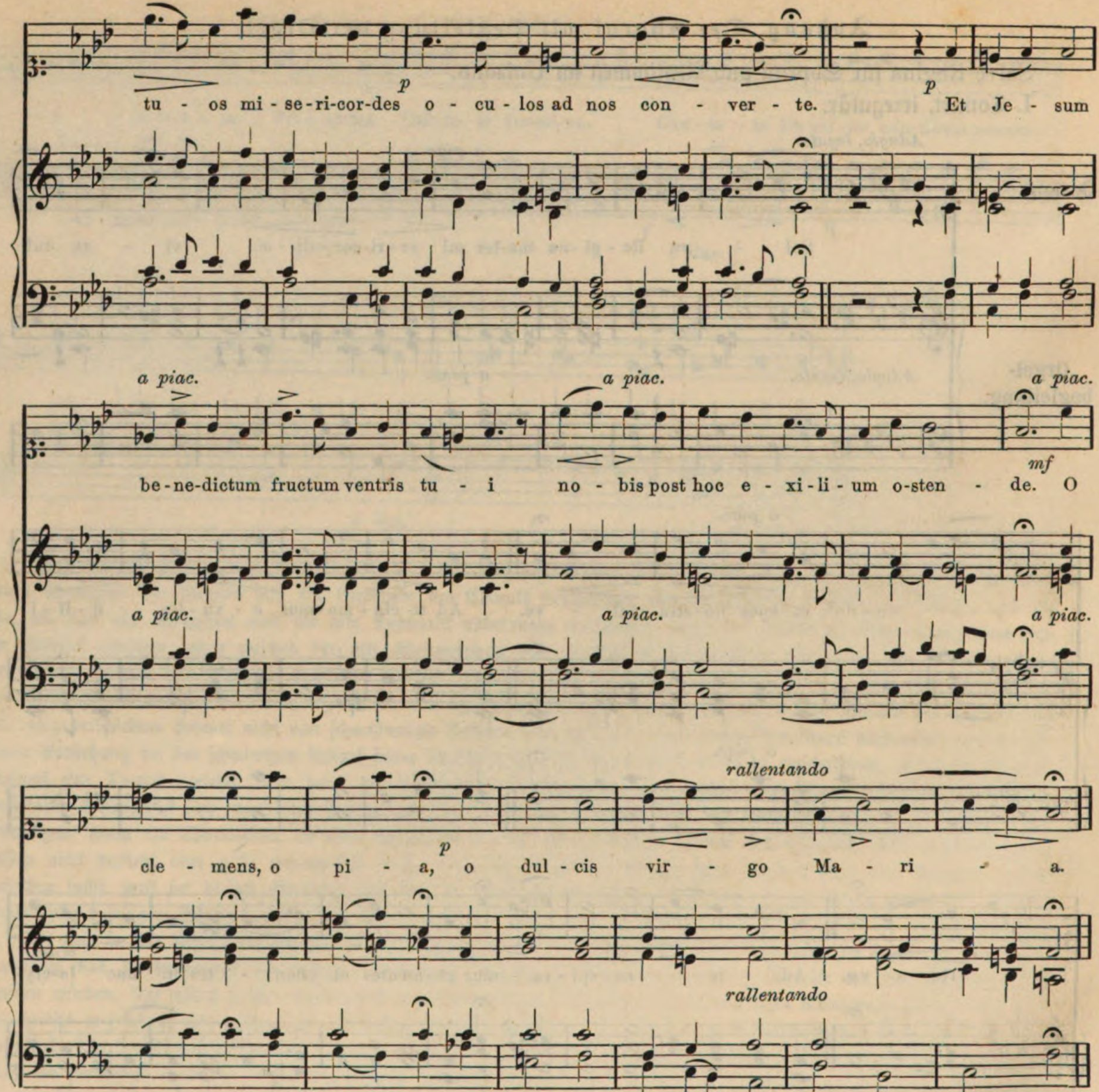
Die Bezeichnung des Tactes betreffend, ist das a piacere stets außer dem Tacte, einige Noten schneller oder langsamer, je nach der Prosodie und dem natürlichen Melodiengang auszudrücken, so daß kein Mechanismus dabei hörbar wird. Die Orgelbegleitung darf den Gesang nicht decken, sondern muß eben so zart berechnet sein, als der Gesang vorgetragen werden soll. Es handelt sich hiebei wieder um die Auffassung und um das Verständniß eines fremden Gefühls, welches seine Empfindung in der Tonschrift niedergeschrieben hat, die der gebildete Musiker nie verkennen darf; denn nur durch den Vortrag erhaltet der Gesang und überhaupt die Musik einen Ausdruck, der wieder zum Gefühl sprechen kann.

Anhang. Der Choral mit Begleitung der Orgel.

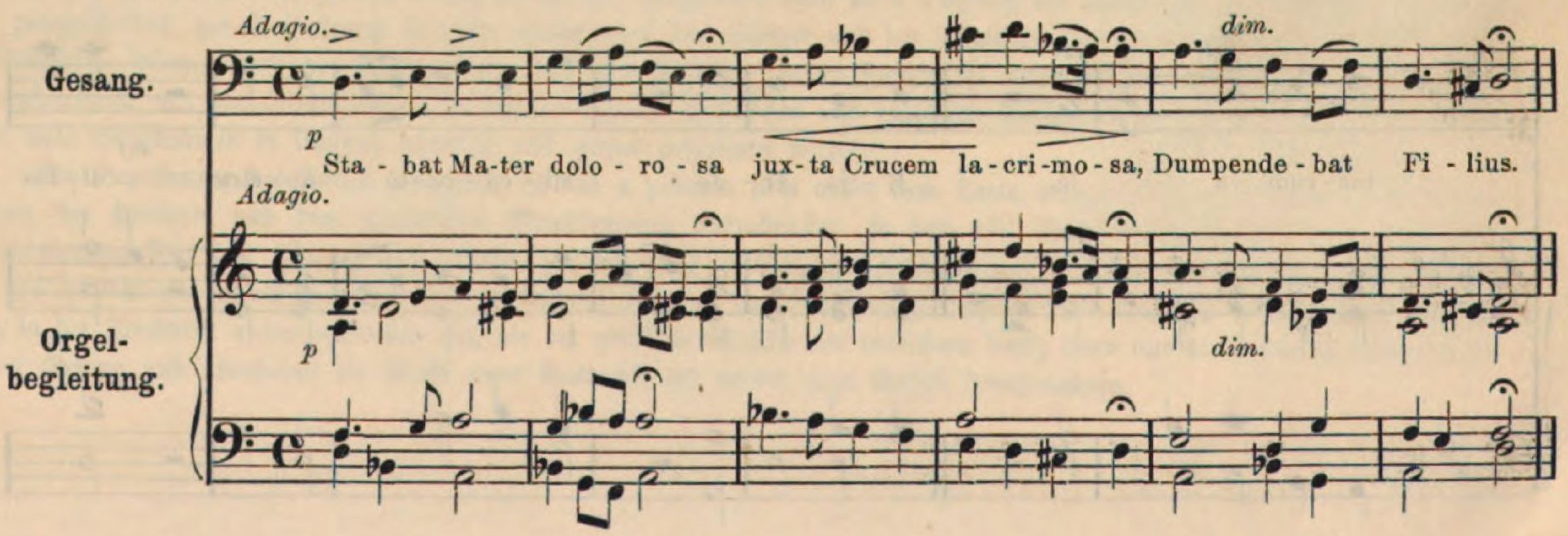
Salve Regina für Sopran und Altstimmen im Unisono.

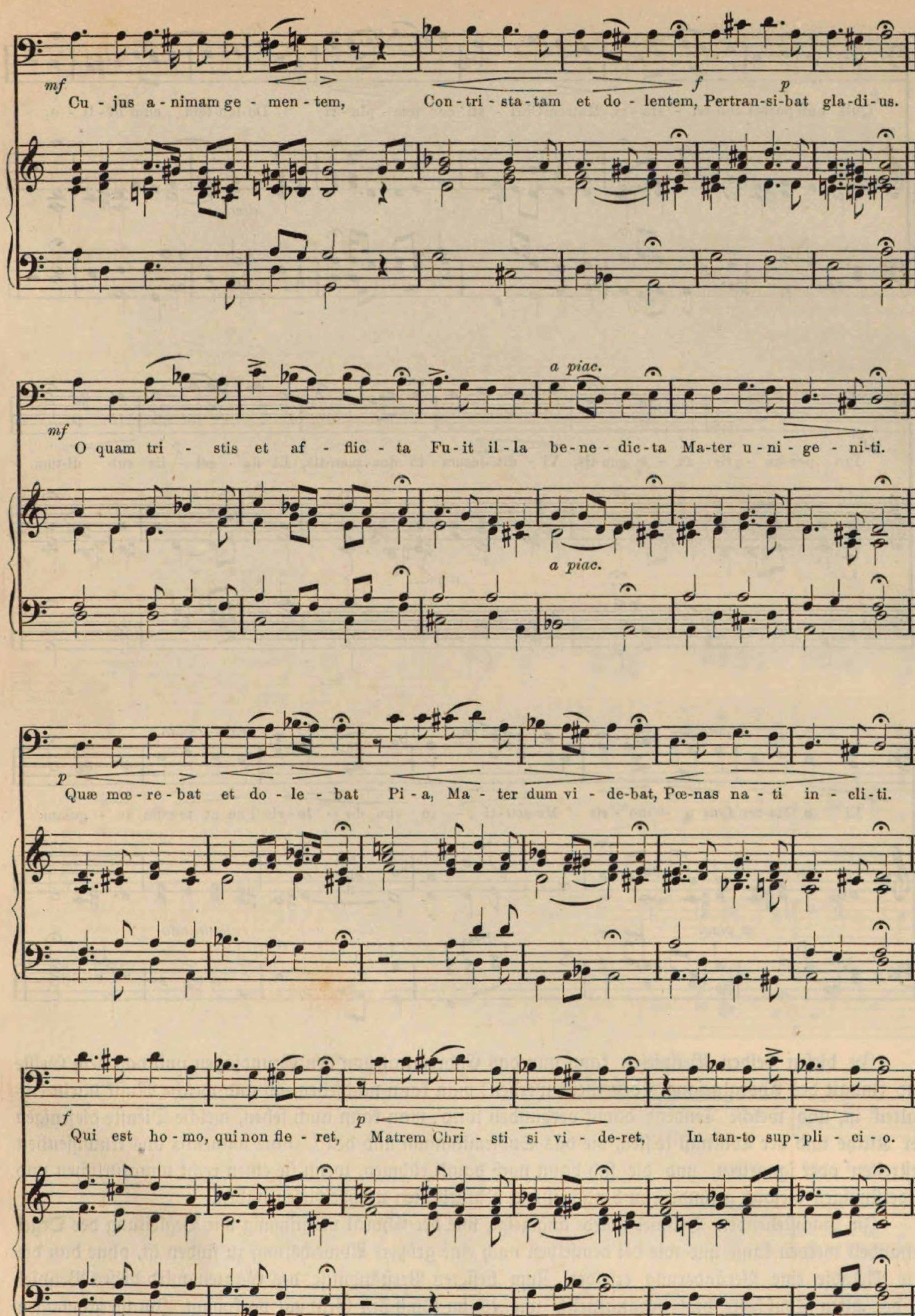
I. Tonart, irregulär.

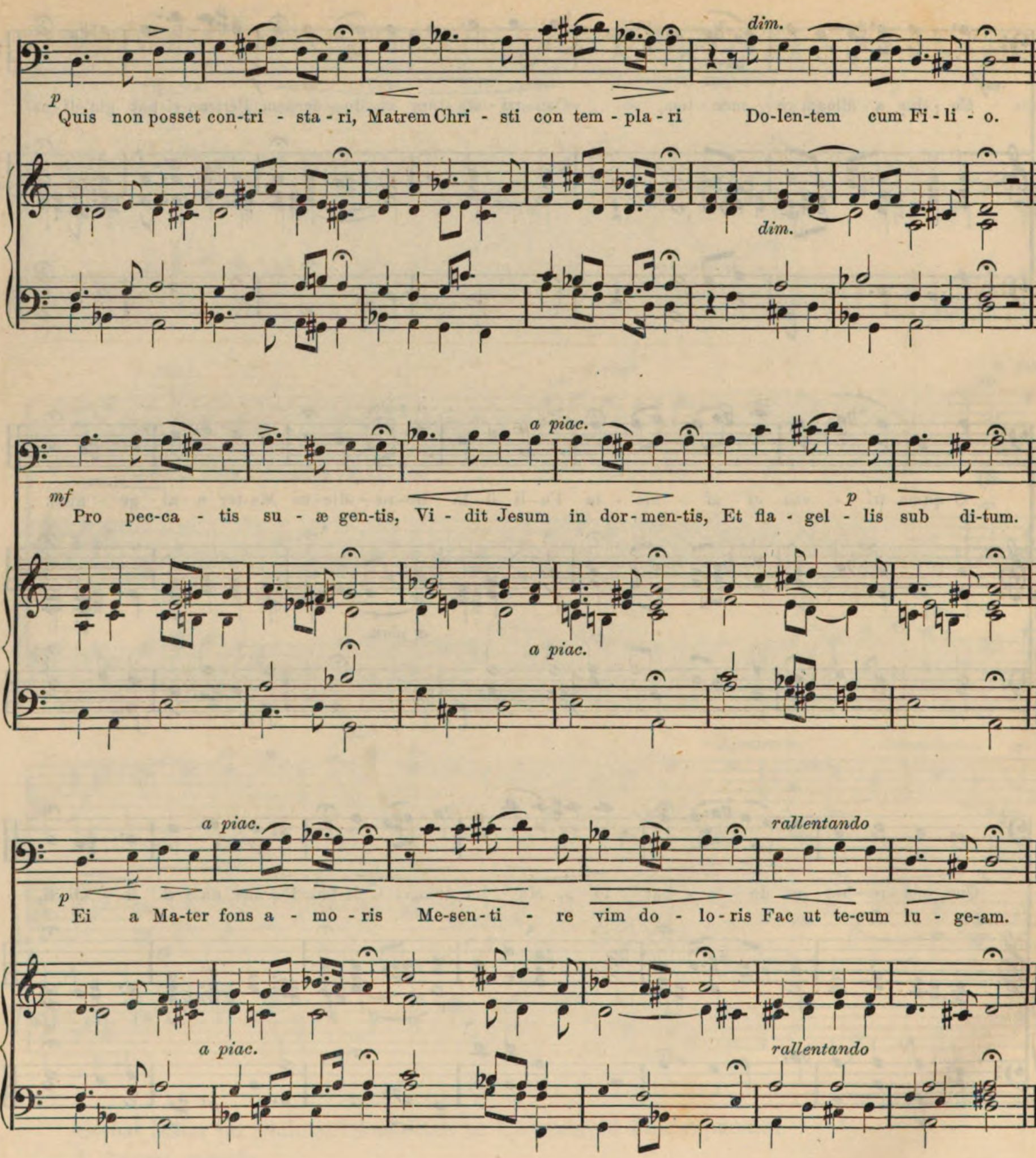




Stabat Mater für Männerstimmen und im Unisono mit Knabenstimmen.
I. Tonart, regulär.

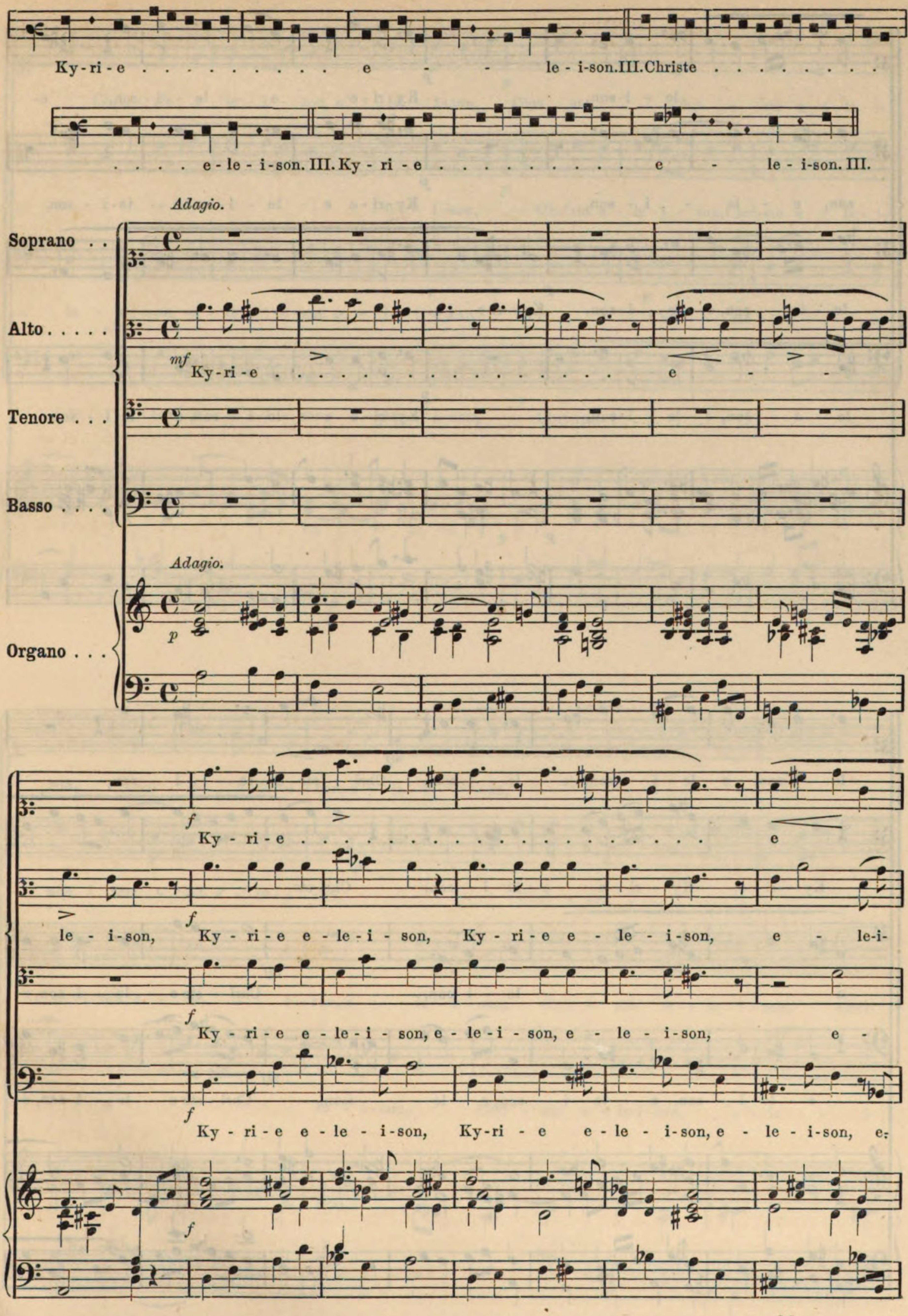


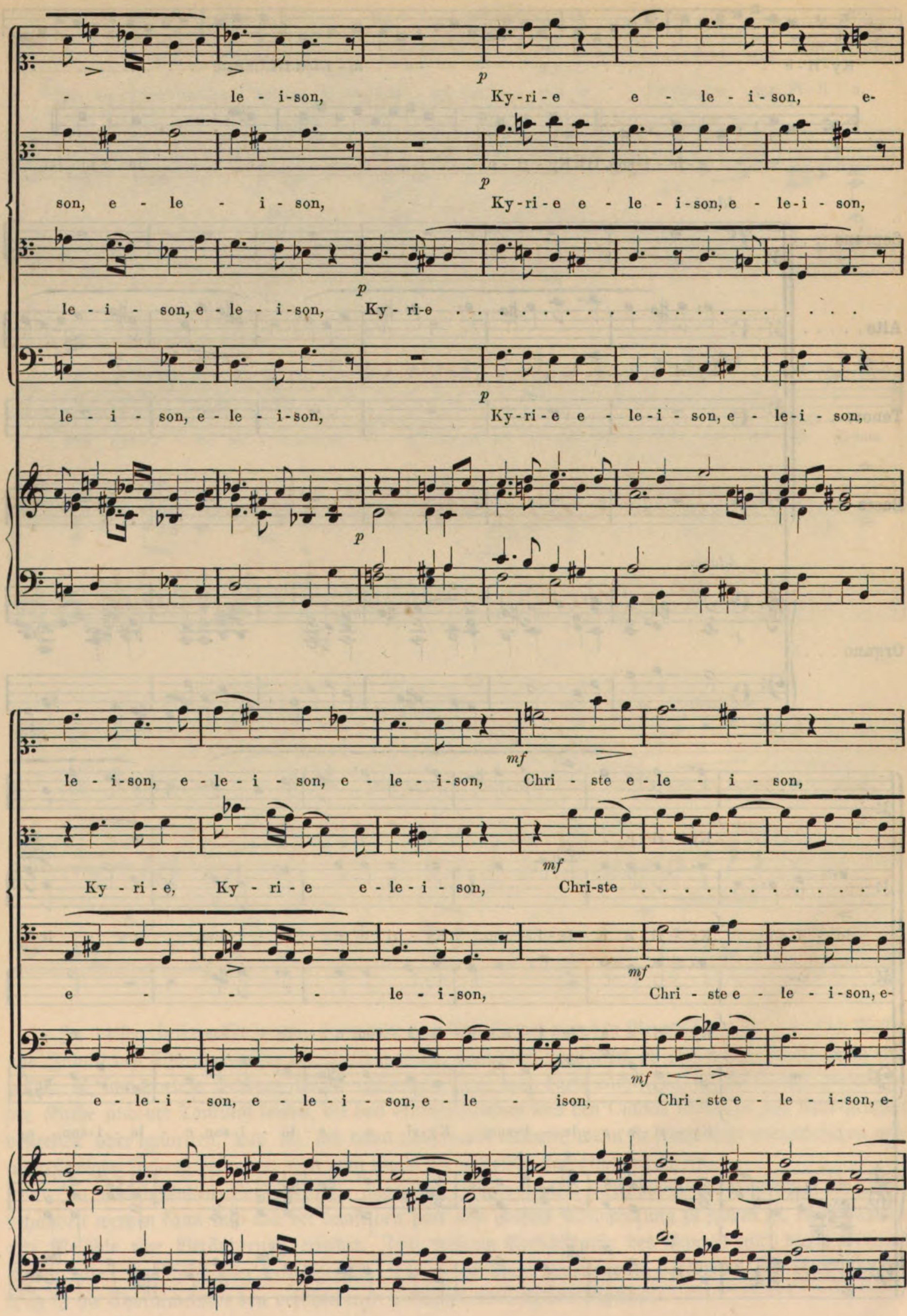

mf
Cu - jus a - nimam ge - men - tem, Con - tri - sta - tam et do - lentem, Pertran-si-bat gla-di-us.
f
p
a piac.
mf
O quam tri - stis et af - flic - ta Fu - it il - la be - ne - dic - ta Ma - ter u - ni - ge - ni - ti.
a piac.
p
Quæ mœ - re - bat et do - le - bat Pi - a, Ma - ter dum vi - de - bat, Pœ - nas na - ti in - cli - ti.
f
Qui est ho - mo, qui non fle - ret,
p
Matrem Chri - sti si vi - de - ret, In tan - to sup - pli - ci - o.



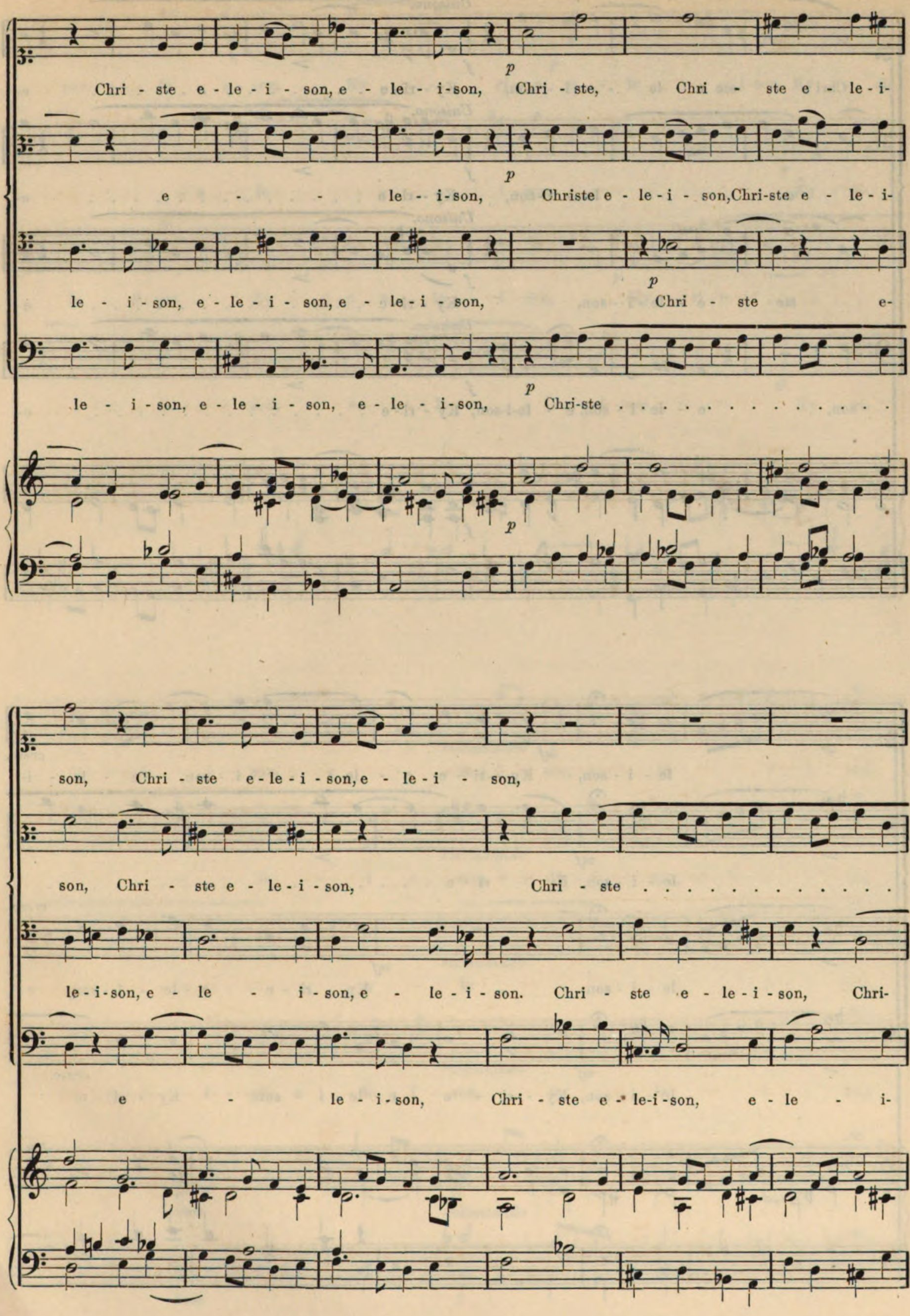
In diesen beiden Beispielen kann nun das Endresultat von den Grundsätzen und von dem Geiste und Inhalt des Choralgesanges beurtheilt werden; man kann nachsehen, ob und welche Musik darin enthalten ist, und welche Tendenz damit verbunden wird; man kann auch sehen, welche Dienste diejenigen der Kirche und der Tonkunst leisten, die das Subsemitonium und den Cantus naturalis aus Unwissenheit bestreiten oder ignoriren, und die sich dann noch damit rühmen, wenn sie einen recht unnatürlichen und widersinnigen Gesang gefunden, und nach ihrem Dafürhalten nachgewiesen haben.

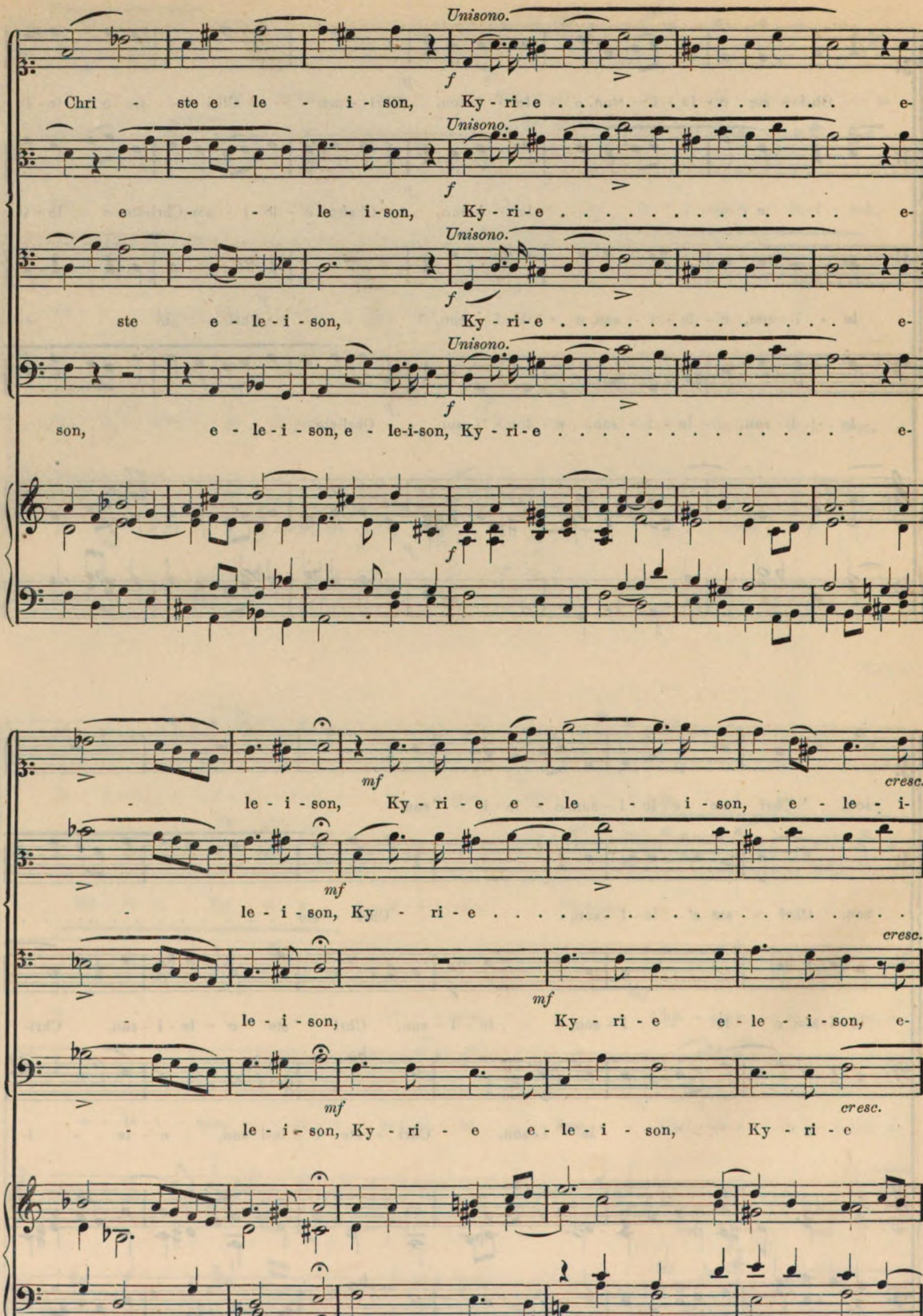
Im nachstehenden Beispiel wird angezeigt, wie der Choral vierstimmig mit Begleitung der Orgel behandelt werden kann und wie bei demselben noch eine größere Abwechslung zu finden ist, ohne daß die alte Melodie eine Veränderung erleidet. Zum besseren Verständnisse des Ganzen wird dieses Beispiel in der alten Tonschrift hier vorangestellt, wie es im römischen Gradual vorkommt. Im vierstimmigen Satz ist die Choralmelodie den verschiedenen Stimmen abwechselnd zugetheilt.

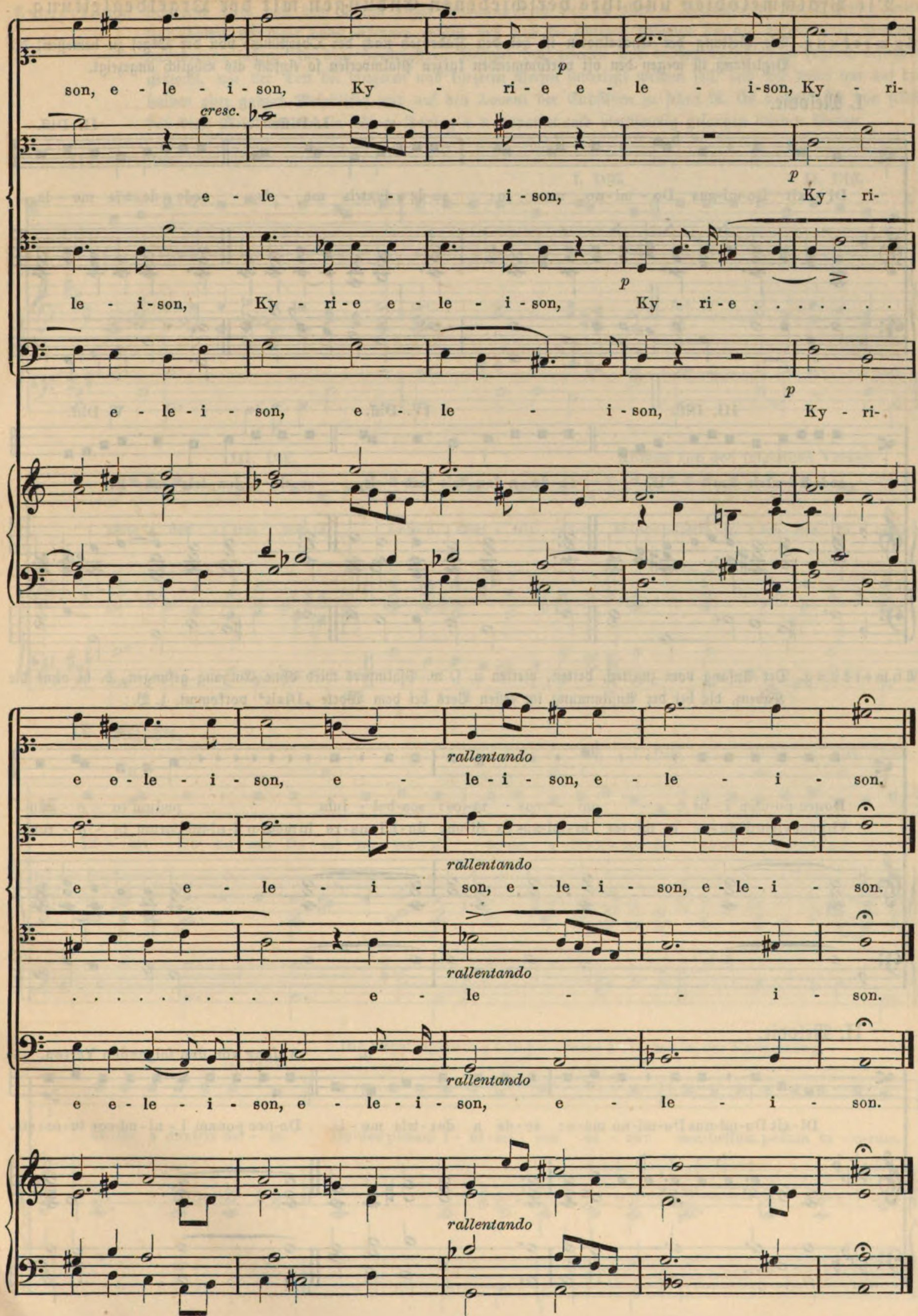

Ky-ri-e . . . . e - - le - i-son.III.Christe . . . .
. . . . e - le - i-son. III. Ky - ri - e . . . . e - le - i-son. III.
Adagio.
Soprano . .
Alto . . . . .
mf
Ky-ri-e . . . . e - -
Tenore . . .
Basso . . . .
Adagio.
Organo . . .
p
f
Ky - ri - e . . . . e
le - i-son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i-son, e - le-i-
Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i-son, e -
Kyr - ri - e e - le - i-son, Ky-ri - e e - le - i-son, e - le - i-son, e-



- - le - i-son, Ky-ri-e e - le - i - son, e-
son, e - le - i - son, Ky-ri-e e - le - i-son, e - le-i - son,
le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri-e . . . .
le - i - son, e - le - i-son, Ky-ri-e e - le-i - son, e - le-i - son,
le - i-son, e - le - i - son, e - le - i-son, Chri - ste e - le - i - son,
Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son, Chri-ste . . . .
e - - - le - i-son, Chri - ste e - le - i-son, e-
e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - ison, Chri - ste e - le - i-son, e-


p
Chri - ste e - le - i - son, e - le - i-son, Chri - ste, Chri - ste e - le - i-
p
e - - le - i-son, Christe e - le - i - son,Chri-ste e - le - i-
p
le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, Chri - ste e-
p
le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, Chri-ste . . . .
p
son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son,
son, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste . . . .
le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son. Chri - ste e - le - i - son, Chri-
e - le - i - son, Chri - ste e - le-i-son, e - le - i-


Unisono.
Chri - ste e - le - i - son, Ky - ri - e . . . . e-
Unisono.
e - le - i - son, Ky - ri - e . . . . e-
Unisono.
ste e - le - i - son, Ky - ri - e . . . . e-
Unisono.
son, e - le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e . . . . e-
f
mf
cresc.
- le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i-
- le - i - son, Ky - ri - e . . . .
- le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, e-
- le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e

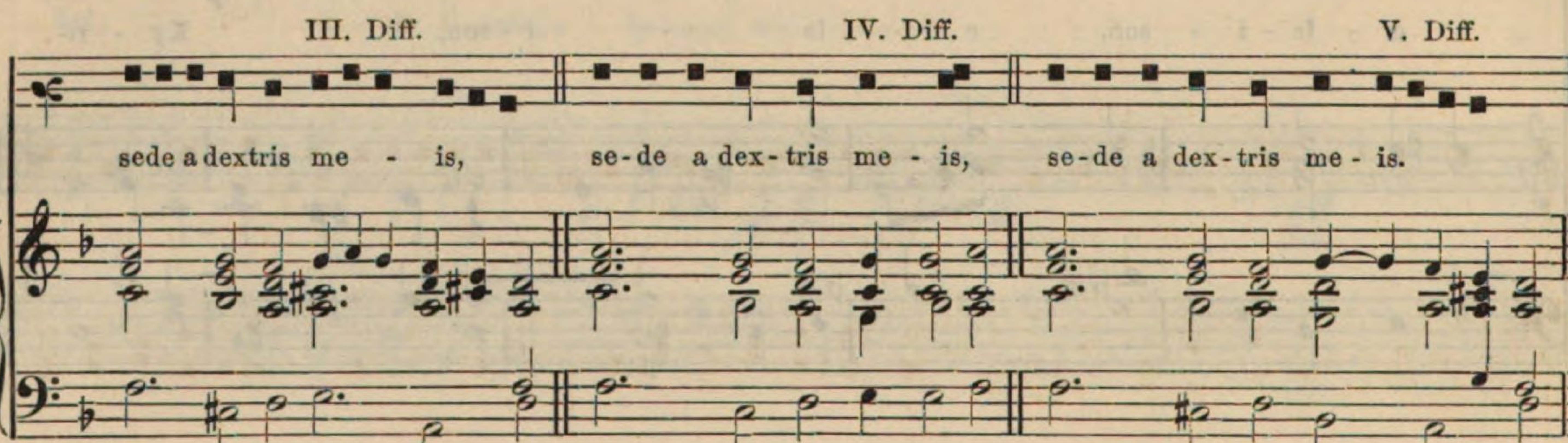

son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i-son, Ky - ri-
cresc.
e - le - i - son, Ky - ri-
le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e . . . . . .
e - le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri-
e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.
e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.
. . . . e - le - i - son.
e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.
rallentando

Die Psalmmelodien und ihre verschiedenen Endungen mit der Orgelbegleitung.

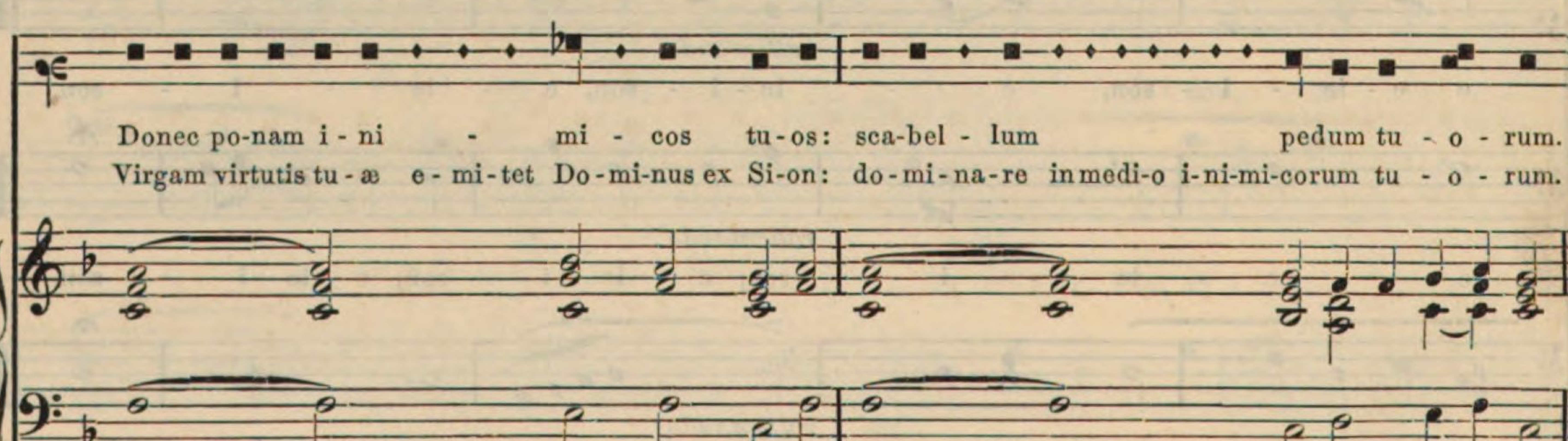
Anmerkung. Die Geltung der Choralnoten ist bei den Kadenzen nach der Oberstimme von der Orgel zu bemessen; die Begleitnng ist wegen den oft vorkommenden kurzen Psalmversen so einfach als möglich angezeigt.

I. Melodie.

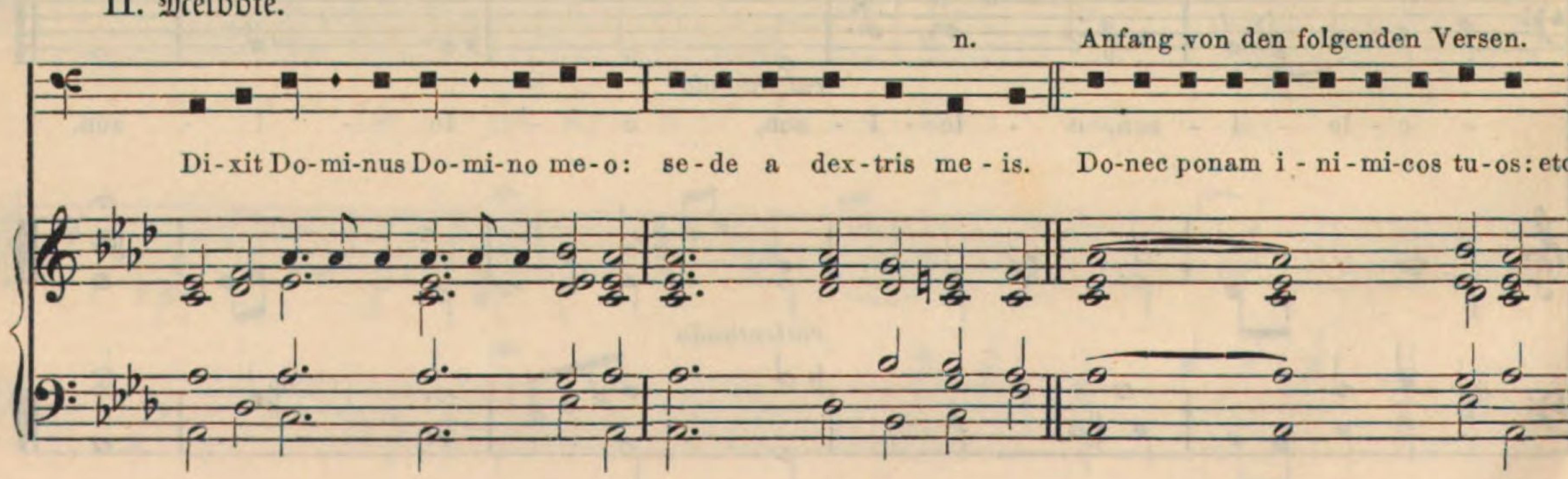




Anmerkung. Der Anfang vom zweiten, driten, vierten u. s. w. Psalmvers wird ohne Eingang gesungen, d. h. ohne die Kadenz, die bei der Anstimmung im ersten Vers bei dem Worte „Dixit" vorkommt. z. B.:



II. Melodie.

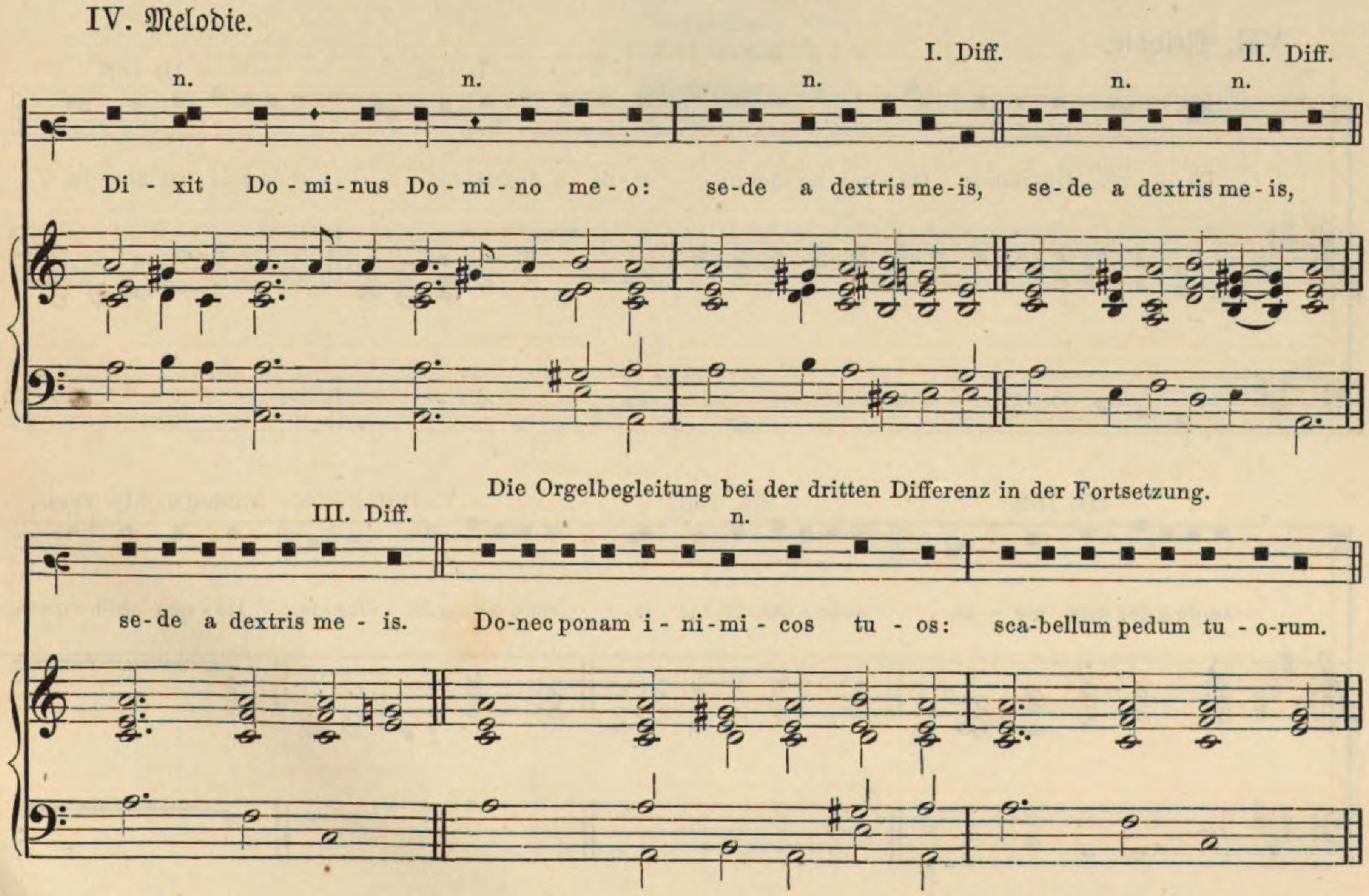


Anmerkung. Der erste Vers von dem Psalm Dixit Dominus wird hier bei allen 8 Intonationen den Melodien unterlegt, damit Anfänger dabei erkennen mögen, wie auch die übrigen Psalmen sich den verschiedenen Melodien unterbreiten lassen. In dem vorstehenden Beispiel des zweiten und dritten Verses ist es zugleich ersichtlich gemacht, wie der Text bei längeren und kürzeren Versen unterlegt werden soll, und wie dabei nur auf den halben oder ganzen Melodiesatz und auf den Accent der Endsilben zu sehen ist. Es versteht sich von selbst, daß diese Melodien auch in höhere Tonlagen transponirt und vierstimmig gesungen werden können.

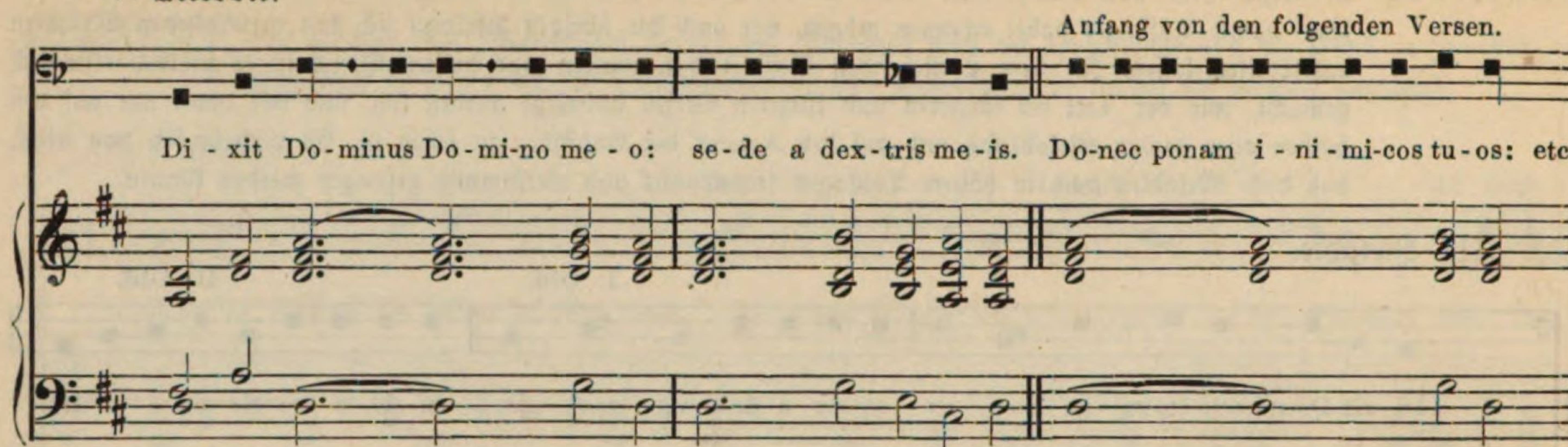
III. Melodie.



IV. Melodie.

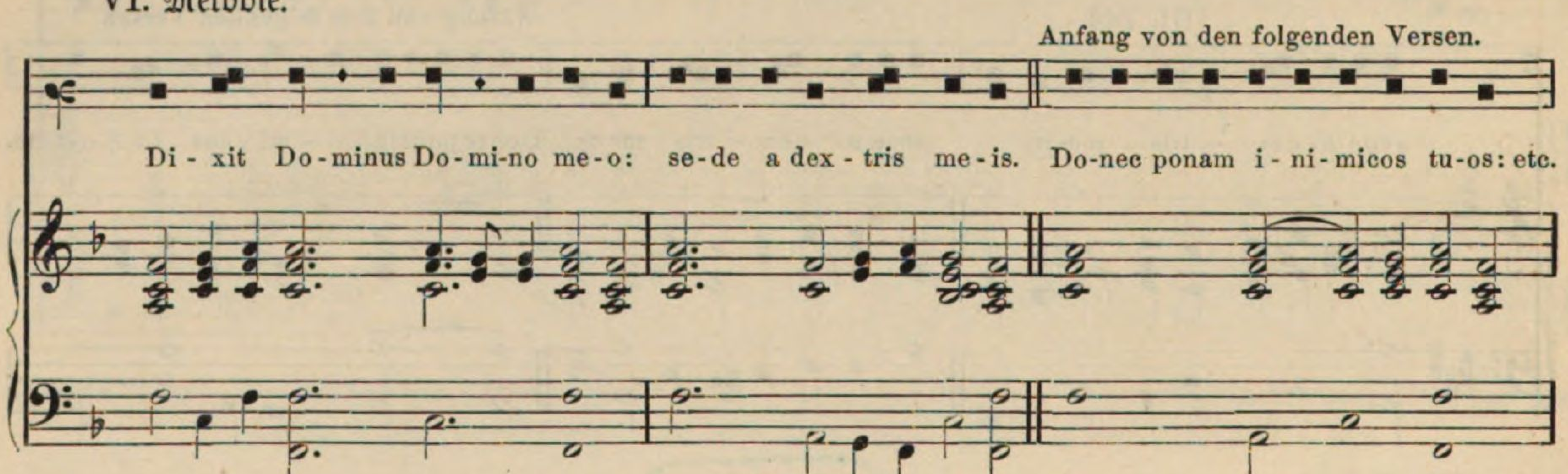


V. Melodie.



Anmerkung. In vielen, selbst älteren Chorallehren werden mit dem letzten Psalmvers eigene Schlußkadenzen angezeigt, die jedoch den musikalischen Zusammenhang der Psalmen und Antiphonen, von dem dort gar keine Rede ist, gänzlich zerstören und aufheben. Diese Endungen werden daher hier nicht angezeigt, obwohl dieselben in einer musikalischen Ordnung gesungen werden können, wenn sie, wie an vielen Orten im Alterthum, in Verbindung mit den Psalmen und Antiphonen vorgetragen werden.

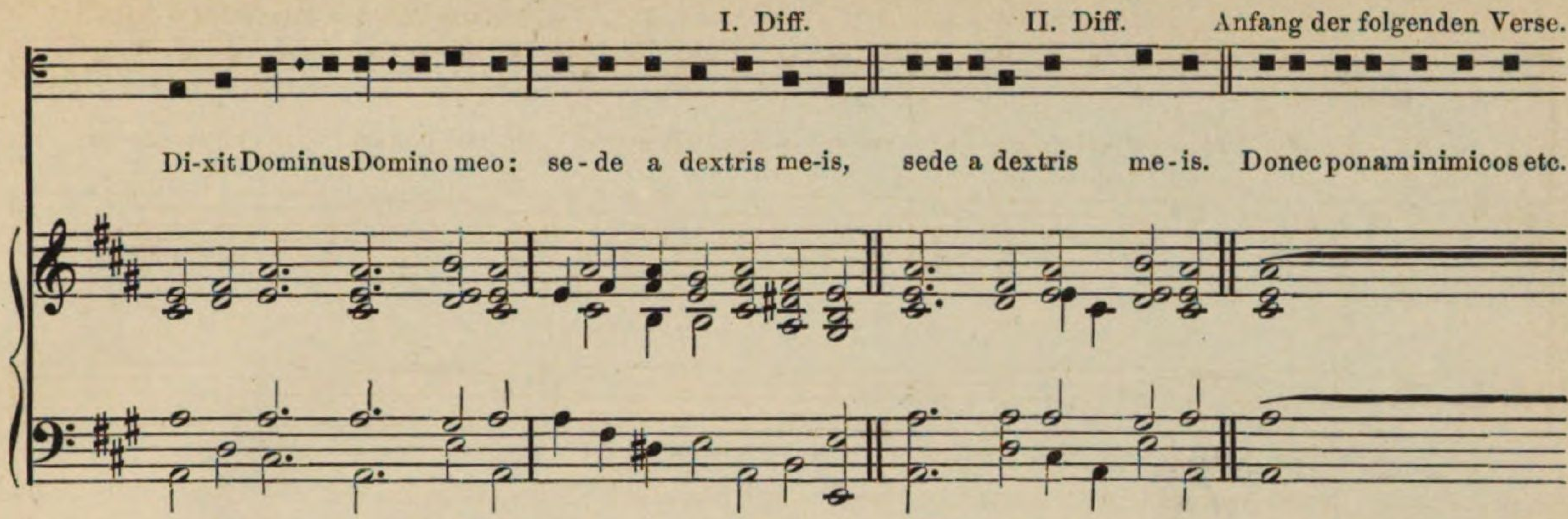
VI. Melodie.



VII. Melodie.



VIII. Melodie.



Irreguläre Psalmmelodie, Tonus mixtus genannt.

